

PIERRE CABANNE

KÜBİZM

KÜLTÜR KİTAPLIĞI 134

DOST

KÜLTÜR KİTAPLIĞI: 134

D

Pierre Cabanne

Fransız sanat tarihçisi, gazeteci, yazar. Sanat tarihi ve bilhassa çağdaş sanat üzerine yazdığı kitap ve makalelerle tanınır.

Cabanne, Pierre
Kübizm
ISBN 978-975-298-501-8 / Türkçesi: Işık Ergüden
Kasım 2013, Ankara, 137 sayfa
Kültür Kitaplığı: 134; Sanat: 20

KÜBİZM

Pierre Cabanne

DOST

ISBN 978-975-298-501-8

Le cubisme
Pierre Cabanne

Türkçesi, Işık Ergüden

Teknik hazırlık, Mehmet Dirican

Baskı, Pelin Ofset Ltd. Şti.; İvedik Organize Sanayi Bölgesi,
Matbaacılar Sitesi 588. Sokak no: 28-30 Yenimahalle / Ankara
Tel: (0.312) 395 25 80-81 • Faks: (0.312) 395 25 84

Dost Kitabevi Yayınları
Paris Cad. No: 76/7, Kavaklıdere 06680 Ankara
Tel: (0.312) 435 93 70 • Faks: (0.312) 435 79 02
www.dostyayinevi.com • bilgi@dostyayinevi.com

İÇİNDEKİLER

I. Bölüm

KÜBİZMDEN ÖNCE FRANSIZ RESMİ (1900-1907)

I. – Kübizmin evveliyatı

"Kübizm teriminin çağdaş resim tarihinde 1907-1917 arasında ressamların bazı arayışlarını belirten bir ad olmaktan daha fazla bir değer taşıyacağı günü şimdiden öngörebiliriz" diye yazar Blaise Cendrars "Küp Ufalanıyor" (*La Rose Rouge*, 15 Mayıs 1919) başlıklı bir makalede. Ressamların bu arayışları 20. yüzyılın ilk ve en önemli plastik devrimini oluşturmuştur ve bu devrim yüzyılın sonraki yıllarının önemli bir bölümünde belirleyici olacaktır. Kübist ressamlar, özellikle de Picasso ve Braque, bütün bilgi sistemimizi tartışma konusu ediyorlardı. Empresyonistler gerçekliği ışığın etkilerinden yola çıkarak parçalamaya çalışmışlardı, kübizm ise bu sorunu sürdürür ve tersine çevirir; dış zamana, güneşin hareketine gönderme yapmak yerine, şeylerle temas sonucu bireysel bilincin hareketsiz ve çok kısa bir zaman içinde açıldığını keşfeder. Herhan-

gi bir masa üzerindeki falanca ölüdoğa, bakıldığı anda, bu ölüdoğayı algıladığı andaki bilincin kendisi kadar hareketli ve yankıları bakımından da zengin olur.

Yine empresyonizm için olduğu gibi, "kübizm" terimi öncelikle şaka olarak, takılma amacıyla kullanılmış olup bu hareketin başlangıcındaki nispeten kısa bir evreye denk düşer. "Küpler" kelimesi ilk kez eleştirmen Louis Vauxcelles tarafından, Kasım 1908'de Kahnweiler galerisindeki Braque sergisini değerlendirirken (*Gil Blas*, 14 Kasım) genç ressamın Fransa'nın güneyinden getirdiği tuvaller için yazıldı. Birkaç ay sonra, aynı ressamın Bağımsızlar Salonu'nda sergilenen eserleri için Vauxcelles, "kübik tuhaflıklar" diyecektir (*Gil Blas*, 25 Mayıs 1909).

Kübizm ne bir manifestodur, ne bir okul, ne yeni bir teori; başlangıçta, Braque ve Picasso'nun tablolarını farklı kalemlerden belirten bu niteleme, daha "okunaklı", geometrik yapılaşma uygulayan ve öncekilerin tersine, salonlarda resimlerini sergileyerek hakaret ya da alaylarla karşılaşan birçok ressamı da kapsayacaktır: Gleizes, Metzinger, La Fresnaye, Le Fauconnier, Lhote, Marcoussis, vs. Fernand Léger ve Juan Gris ise daha kişisel bir kübizm uygulayacaklardır; Léger üç boyutluluğu ifade etmeye ve bedenleri eklemlerinden çıkarmaya çalışırken, Gris ise uzam içinde nesnelerin Kartezyen deşifrasyonuyla uğraşacaktır. Villon karşı tarafta yer alır; o, ışık sorunlarıyla uğraşır ve tablonun yapımında Leonardo da Vinci'nin piramit şeklindeki çizimlerini kullanırken, kardeşi Marcel Duchamp, krono-fotoğraftan esinlenerek, çok kısa bir an kübizm-fütürizm sentezini denemiştir.

Bu ressamlar kübizmi zenginleştirmekten ziyade ondan yararlanmışlardır. Biçim ve anlayış bakımından iki gerçek

devrimci ise Picasso ile Braque'tır; onlar olmasaydı hiçbir şey olmazdı. Düzen, kesinlik, analizden beslenen ve başlangıçta empresyonizmin atmosfer dalgalanmalarının olduğu kadar fovizmin renk taşkınlıklarının da karşısında yer alan "ortodoks kübizm" denen şeyi onlar temsil ederler. "Resim zihinsel bir şeydir" diyordu Vinci; Picasso ile Braque'ın kübizmi bu açıklamayı kendilerince ele alırlar ve anlayışı duyumun üzerine çıkarırlar ve gerçeğin bilgisini derinlemesine okurlar; bu okuma, plastik düzende olmasına rağmen, özellikle bir düşünce işlemidir.

Braque ile Picasso'nun salonlarda görülmemesi ve tek tek ya da ortak araştırmalarına dair suskunlukları, keza "kübizm" kelimesinin içeriği ve anlamı üzerindeki suskunlukları, onların deneyimlerini yüzeysel olarak kullanan ve Braque'ın "kübistörler" dediği ve Braque ile Picasso'nun yokluğunda ortalığı işgal ederek kübizmin gerçek temsilcileri geçinenlere yaramıştır. Bu sanatçılar, özellikle de Gleizes ve Metzinger, yaratıcı olarak geçinirlerken aslında yalnızca bir yöntem kullanıcısıdırlar. Apollinaire'in onlara olan sevgisi bu muğlaklığı onların lehine iyice değerli kılmıştır ve *Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques* [Kübist Ressamlar. Estetik Meditasyonlar] adlı eseri, durumu aydınlatmak yerine, olayları iyice karmaşıklaştırmış, belirsizlikleri ve kafa karışıklıklarını şiddetlendirmiştir.

Kavrayış kolaylığı olsun diye, kübizmin kronolojisi "Cézanne'cı", "analitik" ve "sentetik" kübizme bölündü, ama bu bölünme yalnızca Braque ve Picasso için geçerlidir. 1914 yılına kadar iyice kalabalıklaşacak kübizme katılımlar, bu kategorilerin hiçbirine girmese de kübizmin içeriği bazılarını etkileyecektir. Keza bu kategoriler Gris,

Léger ya da Villon'u kapsamadığı gibi, Cézanne'dan yola çıkarak, ondan hızla ayrılarak kübizmden çok uzak bir yol benimseyecek ve soyutçuluğa varacak olan Delaunay'ı da kapsamayacaktır.

Kübizmin birçok tanımı verilmiştir. Yaratıcıları hiç görüş belirtmediğinden, en bilgili eleştirmenlerden biri olan Maurice Raynal'ın görüşü en akla yatkını gelmektedir. Ona göre, "görülen değil, tamamen hayal edilen bir dünyanın yeni bir tasarımının yaratılması" söz konusudur. Bu değerlendirme Apollinaire'in en iyi tanımlarından birine yakındır: "Kübizmi eski resimden ayıran şey, bir taklit sanatı olmamasıdır; o yaratıcılığa kadar yükselme eğilimi gösteren bir kavrayış sanatıdır... Tahayyül edilen ya da yaratılan gerçekliği temsil eden ressam üç boyut etkisi yaratabilir... Yalnızca görülen gerçekliği ya da perspektif gerçekliği vererek ise bunu yapamaz; böyle bir şey, tahayyül edilen ya da yaratılan biçimin niteliğini deforme eder."

Gerçekten de kübizm, Rönesans'ın Platoncu idealizminin ve XIV. Louis yüzyılının Kartezyen klasisizminin ifade ettiği resmi tahayyül tarzından tam bir kopuş olarak görülür. Bu kopuşu hazırlamış olan sanatçılar arasında, Vinci'nin ardından, resmin *cosa mentale* [zihniyet işi] olduğunu düşünenleri sayabiliriz. Onlara göre dünya, her şeyin kolaylıkla tanınabilir ve adlandırılabilir şemalara, biçim, ritm ve hacimlere indirgenebilir olduğu, mimari yapılı, dengeli bir bileşim olarak bakan idrak gücüne hitap eder. Bu öğeler bilgi nesneleridir ve bunlara "genellikler" ya da "kavramlar" gözüyle bakmak mümkündür. David'ten, Ingres'ten geçen ve bilimsel motivasyonları nesneleri "adlandırmak"tan, yani onlara –daha sonra kübistlerin

gitarla, içki testisiyle ya da meyve tabağıyla yapacağı gibi– mitin ve kurgunun dışında –deniz kıyıları, ırmak, gökyüzü, ev, saman yığını, aknilüferler– bakmakla yetinen empresyonistlere varan bir akım böyle şekillenir. Her nesnenin imgelemi ve sanatçıyı kışkırtma gücü yalnızca kendi kimliğiyle değil, fikir düzeyinde giriştiği yöntemli macera içinde, bakışın ötesine uzantılarıyla eşittir.

Empresyonist resme, kaçıcı olanın, ele avuca sığmaz ve geçici olanın ifadesi gözüyle bakıldı; gerçekteyse resimdeki arayışları özellikle süre deneyimleri bütününden ibaretti. Bu, Rönesans sanatçılarının ideal süresi asla olmayıp, duyum aracılığıyla zaman içinde gerçekleşen dinamik süredir. Kübistlerde zamanı sezdiren şey algıdır; bu, hareketli zaman değil, tıpkı farklı bakış açıları altında kimlik saptamaları gibi sayısız fragmana bölünen ve donmuş zamandır. Fikir bilgiye varır; empresyonistler bakışa hitap ediyordu, kübistler tine.

Empresyonistlerin önemli bir kısmı bilimsel olguları kullandı ve bir yöntem oluşturdu; Seurat ve dostları, ışık titreşimlerinin aklın sesini dinlediği ve idraka kendini dayatan kesin olarak hesaplı bir bileşimde bütünleştikleri, geometrik olarak düzenli bir estetik formüle etmişlerdir. "Seurat (...) kendi döneminde, stil kesinliğinin neredeyse bilimsel bir anlayış netliğine denk olduğu birkaç tablo çizmiştir" diye yazacaktır onu kübistlerle karşılaştıran Guillaume Apollinaire. *Şamata*'nın ya da *Sirk*'in "neredeyse bilimsel kübizmden kaynaklandığı"nı söyler. Bu terimi şair kübizmin en kesin yanlarını, özellikle Juan Gris'nin resmini belirtmek için kullanmaktadır. "Sanat (...) kendi alanının engin sonsuzluğunu bilimsel olarak incelemelidir" diye yazar Apollinaire *Kübist Ressamlar*'da.

Bilim olarak kübizm analizini belirgin bir hedefe yönelik sürdürür, kesin ve kapalı bir dünyada kesin olarak akla yatkın saptamalardan yola çıkarak yöntemsel olarak hareket eder. Bundan emin miyiz? Bu değerlendirme eğer yanlış değilse, büyük ölçüde kübizmin içeriğine ve gelişimine dair bugün bildiklerimiz üzerinde temellenmektedir. 1908 yılında kübizmin günümüzde ona atfedilen yüksek iddiaları elbette yoktu; ayrıca Picasso, o dönemde kimsenin tanımadığı biri olmasına rağmen, *Avignonlu Genç Kızlar*'ı yaparken de geleneksel resme meydan okuma teşebbüsü eksik değildi. Yine de bazı tarihçilerin sahtekârlık suçlamalarına pabuç bırakılamaz; böyle bir devrime itibar yitimini göze almadan kalkışılmaz. 1908-1910 yılında Braque ve Picasso her şeylerini yitirebilir ve pek az şey kazanabilirlerdi, yalnızlık içinde çalıştılar. Kahnweiler olmasaydı, çok muhtemeldir ki, imkânsızlık dolayısıyla maceralarını çok uzağa götüremeyebilirlerdi.

Empresyonizmin peşinden gelen dönemde, Seurat'nın neo-empresyonist sentez ve sistematikleştirmelerinin, çok çeşitli deneyimlerin, Gauguin'in bölmeciliğinin, nebilerin dekoratif sadeliğinin, sembolistlerin kâhince keşiflerinin, fovistlerin tutku dolu renk patlamalarının, işkenceler içinde eziyet çeken ya da cinli formlarıyla İskandinav ve Germen dışavurumculuğunun şiddet ve kaygısının birbirini izlediği görülmüştür. Bu karmaşık ve çoğu zaman çelişik karşılaşmalarda yapımcı bir yönelim yoktu, bu çatışmalarda bir düzenleyici eksikti. O sırada Cézanne çıkagelir ve zekânın yolları açar; uzun süre kendini sınamış, tanımış, ancak ondan sonra kendi gücünden emin olarak kendini göstermiştir – nasıl bir mütevazılık! "Ben, kendi keşfetti-

ğim yolun ilkeliyim" diyordu, ama bu yol çok daha karmaşık ve bulanıktı.

II. – Cézanne kübizmin babası mıdır?

Siyah çevre çizgileri içinde renkli vuruşlarla çizme istenci Gauguin'de belirgindir. Bazıları onun biraz ilkel sembolizmine ve hedonizm eğilimine karşı çıkmışlardı. Tarihçi ve eleştirmenler kübizmin kaynaklarını ya da doğrulanmasını daha uzaklarda arayacaklardır; matematik tümdengelimler yoluyla geometrik yapım arayışları üç *San Romano Savaşı*'nda (Uffizi, Floransa; National Gallery, Londra; Louvre, Paris) belirgin olan Paolo Uccello'yu, Piero della Francesca ve Arezzo'nun fresklerinin belirgin mimari motivasyonlarını (*Gerçek Haçın Keşfi*'nin zemin manzarasındaki geometrik hacimli tahkim edilmiş şehir görünümü, Braque'ın Estaque manzaraları ile 1908-1909'da Picasso'nun Horta manzaralarını dört yüzyıl önceden haber vermiyor muydu?) ve doğal olarak Leonardo da Vinci ile Lhote'un "kübist ruhlu" diye nitelediği Poussin'i sayabiliriz.

Luca Cambiaso'nun *Cubistici*'sini gözardı etmek güçtür. Cenovalı bu ressamın insan bedeni üzerinde yaptığı şaşırtıcı küp ve paralelyüz dekompozisyonlarından oluşan bu altı desen Floransa'daki oymabaskı bölümünde korunmaktadır. Keza, 17. yüzyılda Floransalı gravürcü Bracelli, *Bizarrie di varie figure* adlı (Paris, oymabaskı bölümü) oymabaskılar gerçekleştirmiştir. Bunlar, küplerden, halkalardan, metalik spirallerden ve silindirlerden oluşan, robotlara benzeyen küçük kişileri temsil etmektedir; ama kübistlerin –muhte-

melen habersiz oldukları– bu “öncü”lerinin ancak anekdot bakımından bir değeri vardır. Aydınlık kontrastlarıyla bedenleri şematikleştirmesi ve üsluplaştırılması nedeniyle Georges de La Tour’un ya da üçboyutluluğu uzam içinde gayet belirgin olan Roma köylüleriyle Corot’nun “kübizm”inden söz etmek fazla uzağa gitmek olur.

Empresyonistlerin atmosferini matematik olarak dağıtılmış hacimölçümsel bir derinlikle doldurmaya çabalayan Seurat’nın en büyük meşguliyeti bu uzam olsa da, Cézanne’ın dersleri 20. yüzyıl başının genç sanatçılarına daha sağlam gelir; bazılarının bağlılıklarını belirttiği bu “yeni resim”in kurucusu yalnızca o olabilir.

Onun hedefi, doğada varolanla karşılaştırılabilir bir düzeni tabloda yaratmaktı ki bu ne nebileri ne fovları ilgilendirdi; ama ressamlar arasında hem zihinsel hem yapıcı, yani empresyonistlerin tersi bir sanat yaratmaya özlem duyanlara esin kaynağı oldu. Bakışın etrafa yayılmasından çok tinsel spekülasyonlara yakındı; Cézanne’ın reddettiği atmosfer hareketlerinden ve renk titreşimlerinden kopmuş, ama yine de kübistlerin daha ilerde uygulayacakları form tapıncına düşmemişti.

Aix’li ustanın [Cézanne] eseri yalnızca bir düşüncenin uygulanması değildir; o, *gerçekleşmiş*, yani açık seçik ve belirgin bir sorunsalın içine kapanmış, hem biçim bakımından hem de tin bakımından tamamlanmış bir düşüncenin uygulanmasıdır. Çünkü Cézanne bir hümanisttir ve bir Latin’dir, kendini doğaya yakın bulur, *gerçekleştirdiklerinin* özünü oradan alır; empresyonistlerin duyumunu reddetmez ama bunu biçim, katılık, sağlamlık, kalıcılıkla uyumlu kılmayı arzular. Bakışıyla zihninin birliği, yabanıl ve sabırlı

bir inatla ve kaydettiği olguların –renk, ışık, uzam– daima canlı sorgulanışıyla analize bağlı kalır. Gerçekliği sorguluyorsa eğer, görünüşünden ziyade özünü sorgular; Aix-en-Provence'daki bir jeoloji öğretmeni olan Marion'la ilişkisi sonucu, onunla birlikte Sainte-Victoire'ın iç kompozisyonunu, kayaların yapısını inceler, maddenin evrimini tartışır. Daha ziyade fizik ve matematikle, dolayısıyla soyut mimariyle meşgul olan Seurat'nın tersine Cézanne yaşama daha yakın olmak ister.

"Desen ve renk asla ayrı değildir" der. "Renk biçimin zenginliğiyse, biçim de rengin tamlığıdır." Emile Bernard'a da şunu söyler: "Doğadaki her şey silindire ve koniye indirgenebilir." 1904 yılında bu genç ressama gönderdiği bir mektupta, "doğayı silindir, küre, koni olarak ele almalı, hepsi perspektife dizilmelidir; yani bir nesnenin, bir düzlemin her kenarı merkezi bir noktaya yönelir." Bu öğütler ancak 1907 yılında Emile Bernard'a mektupların yayımlanması sırasında öğrenilecektir. 1906 yılında Picasso'nun eserinde görülen Cézanne'ın dersleri, geometrik örgütlenme ve düzlemlerin yatırılmasıyla birlikte, sentez öğelerine indirgenmiş biçimin görsel olmaktan ziyade zihinsel analizidir; bununla birlikte, kübistler renge Aix'li ustayla aynı önemi vermeyeceklerdir, çokrenkliliğin ve ton titreşimlerinin reddi onları gerçek bir biçimsel çileciliğe yöneltecektir.

III. – Zenci sanatı ve ilkellere geri dönüş

Gauguin "barbarlığa" dönüşü savunuyordu. 1900'lü yıllarda ilkel sanatların, özellikle o dönemde "zenci" de-

nen Afrika sanatının keşfi, zihinsel alanında Cézanne ve Seurat'dan nöbeti devralan empresyonistlerin duyum sanatına karşı, kaba, yapılı, dengeli, anıtsal anlayışlı, ama aynı zamanda kavramsal ve saf bir plastik olgu meydana getiren, böylece kendi özgüllüğünü ortaya koyan bir sanat yaratmak için tam zamanında gelmişti.

Kültüre doymuş olan Batılı sanatçı, tamamen özgür bir yaratıyla karşı karşıyaydı. Burada işaret, her kısmının bir işlevi olan biçimsel bir bileşimin içinde, hem plastik hem de sembolik, temel bir yer işgal ediyordu; kübistler de bunu yapmaya çalışacaklardır. Yeni bir plastik dil oluşturma hedefiyle, zenci yontusunun değerini ilk anlayanlardan biri olan Picasso, Derain ve Braque, Afrika mask ve heykelciklerinde bir etkiden çok teşvik edici bir şey buldular; gerçekliklerini dışsal bir destekten değil bizzat kendi ifade güçlerinden alan bu nesneler görülenden ziyade tahayyül edilene gönderme yapıyorlardı. İlkel sanatlara genel ilgi bağlamı içinde yer alan açınlamaları özellikle bir Gauguin'in, gerçeklikten çok mitin peşinden koşan bu romantik adalının tutumundan oldukça farklı bir ihtiyaca cevap veriyordu. "Okul"a karşı duran bu yontulmuş ağaçlar çok sayıda genç ressamın –terime o dönemde verilen anlamıyla– "uygarlık"tan, yani özellikle Yunan-Roma mirasından ve akademik sanatçıların taklit ya da ihanet ettikleri Rönesans'ın klasik geleneğinden kopma arzusunu teşvik ediyordu. Ancak bu genç ressamların her biri farklı tepki gösteriyordu; Picasso'ya göre, Osuna'da ve Cerro de los Santos'ta ortaya çıkarılmış Roma-öncesi İber heykellerinin 1905-1906 kışının sonunda Louvre'da keşfi Afrika sanatının keşfinden daha az önemli olmayacaktır.

Picasso'nun 1906 yazını geçirdiği küçük bir Katalan köyü olan Gosol'da yaptığı eserlerde çok net bir değişim görülür, yüzün yerini maske almıştır; Paris'e döndüğü gün Picasso yarım bıraktığı Gertrude Stein'ın portresini bir maske halinde yeniden resmeder.* Gosol'da gerçekleştirilen laboratuvar çalışması araştırmalarına yeni bir atılım verir; 1906 sonbaharındaki *Çıplak İki Kadın* (The Museum of Modern Art, New York, Don. G. David Thompson) tekrenkli boyanmış geometrik hacimlerden yola çıkarak yapılmıştır. Heybetli, kütlesel bu tablo karşı konulmaz bir şekilde İber heykellerini hatırlatmaktadır ve yüzleri birer maskedir. Ama aynı zamanda Cézanne'ın *Yıkanan Kadınlar*'ını da akla getirmektedir.

Matisse 1879-1882'de *Yıkanan Üç Kadın*'ı yapmıştı, Derain atölyesinde 1885-1887'de *Yıkanan Beş Kadın*'ın röprodüksiyonunu sergiler ve 1906'daki Sonbahar Salonu'nda Aix'li ustanın on tuvalinden oluşan bir bütün sergilenir. Gosol'daki düşünme süreçlerinden beslenerek, *Çıplak İki Kadın*'ın Picasso tarafından bu salondan sonra resmedildiğini düşünebiliriz; "zenci" uyaranına ve İber etkilerine rağmen, Cézanne'ın etkisi hep mevcuttur. 1906 tarihli Derain'in *Yıkanan Üç kadın*'ında olduğu kadar ertesi yıl – Veuxcelles'e göre "küpler"den ibaret– Braque'ın Estaque manzaralarında da Cézanne'ın etkisi görülür.

* Resme 1905-1906 kışında başlayan Picasso 1906 ilkbaharında başı silmişti ve Gosol'a giderken olduğu gibi bırakmıştı; dönüşünde model olmaksızın bir çırpıda tamamladı. Bu da, bu figürün probleminin onu bütün yolculuğu boyunca meşgul ettiğini gösterir. Yüzü sağa doğru çevirme eğilimi gösteren gözlerin şaşılığı, Gosol'dakinden çok *Avignonlu Genç Kızlar*'ın ilk haline daha yakın arayışlara tanıklık etmektedir.

Picasso'nun eserinde temel önem taşıyan bu 1906 sonbaharında, Picasso figürlerin geometrik düzenlenmesini belirginleştirir ve anlatımdaki basitleştirmeyi giderek daha fazla vurgular. Ayrıca, tarama yoluyla biçimi belirgin kılar ve bu da plan ve açı farklılıklarını vurgulayarak, gelecekteki kübist yapımların habercisidir. Kübizm onun eserinde kendiliğinden doğumla ortaya çıkmamıştır; üçlü bir öğretiden –Cézanne'ın öğretisi, Afrika sanatının öğretisi, İber heykelinin öğretisi–, ama bilgiden çok sezgiden yola çıkarak adım adım deneyimlerin ardından gelmiştir. 1920 yılında *Action* dergisinin anketine cevap olarak, "Zenci sanatı mı? Bilmiyorum!" diyerek şaka yollu bunu ifade edecektir. Aslında, gerçekliği tablo düzleminde yeniden-değerlendirmek ve daimi özelliklerinden yola çıkarak bu gerçekliği yeniden yapılandırmak için sürdürdüğü ikili eyleme hizmet edecek gözüken her şeyden yararlanır. İzlenimciler gibi uçucu ya da atmosferik değil, süreye kayıtlı bir görüntü yaratmak ister.

O dönemde yirmi beş yaşında olan Picasso'nun yaptıklarını kimse bilmemektedir, çünkü eserlerini göstermemektedir; Montmartre'da, Bateau-Lavoir'da yalnız yaşamaktadır ve yalnızca Gertrude Stein'ın evine gidip gelmektedir. Orada, 1906 kışında Matisse'le tanışır. Matisse'le ilişkileri, Cézanne'ın dersleri dolayısıyla araştırmaları kendisininkine yakın olan Derain'le ilişkileri, o dönemde fovist olan Braque'la ilişkileri dostçadır ve pek az fikir alışverişinde bulunurlar; *Avignonlu Genç Kızlar*'a varacak olan genelev teması üzerine çok kişili bir kompozisyonun ilk ortaya çıkışı Aralık 1906 sonu ya da Ocak 1907 başıdır.

IV. – "Avignonlu Genç Kızlar"

O dönemde kimse "küpler"i düşünmüyordu, "kübizm"i ise aklına getiren bile yoktu. Resmin duyumdan yapıma evriminde Derain'in rolü zavallıca politik nedenlerle önemsizleştirilmişti, ama o 1906-1907 yıllarında daha yavaş bir tutum sergileyen Picasso'dan –kendinden daha emin olmasa da– çok daha ilerde görünüyordu. Derain 1905'teki skandal yaratan Sonbahar Salonu'ndaki fovistlerden biriydi, ama önceki tuvalleri, tek renkli yapıların, düzlem arayışının, biçimin renk üzerindeki egemenliğinin onun için önemli olduğunu kanıtlamaktadır; fovizme katılımı, Cézanne'ın derslerine de dayanan araştırmalarında yalnızca bir parantez olacaktır – yine de önemli kazanımlardan beslenir. Matisse ise yeni-izlenimcilikten etkilenmiştir; 1904 yılında Signac'ın etkisi altında dokunma tekniğini, ışığın kırılımı ve renklerin tamamlayıcılığı yasalarına göre ustalıkla dizilmiş küplerde kullandı, ama bu sistematik yöntemler daha sezgisel, daha yoğun olan gerçek doğasının tersidir; 1905 Sonbahar Salonu'nda fovistlerin başı olarak görülür.

Onların renkleri akıtışları görüntüyü tehdit mi etmektedir? "Soyutlama"dan söz eden ve araya mesafe koyan Derain'in kaygılarından biri budur. Fovizmden uzak duran Picasso Derain ile Matisse'in tuvallerinin renge dayalı şiddetli karşıtlıklarını unutmayacaktır ve *Avignonlu Genç Kızlar*'ın ilk halinde yaptığı düzeltmelerde bunları kullanacaktır. Yoğunluğun havada olması fovistlerde, Derain'in kaygılarına rağmen, gerçekliği yok etmez ve konuya saygı gösterir; Picasso da, araştırmaları ilerledikçe, bunları bir

"konu" içine kapatır. Derain, 1907 yılında Bağımsızlar Salonu'nda sergilediği *Yıkanan Üç Kadın*'ı tamamlarken, Matisse de bu sergiye *Mavi Çıplak: Biskra Anısı*'nı gönderir. Bu iki eser de Picasso'nun araştırmalarından çok ilerdedir. Picasso figürler, erkek ve kadın baş ya da büstleri, otoportreler gerçekleştirir. Bunlar, birçok etüdünü çizdiği *Avignonlu Genç Kızlar*'ın hazırlıklarıdır.

Kaba, şematik bu başlarda çok iddialı taramalar görülür; ardından, adım adım, gözler ve kulaklar büyür, burun "irileşir" ve önce solgun ya da soluk, gri, barut rengi koyuluğunda, gül kurusu olan renkler giderek yoğunlaşır ve deformasyonlar belirginleşir. *Avignonlu Genç Kızlar*'ı yaptığı dönemde Picasso farklı tuvaller icra eder: *Anne ve Çocuk*, *Kollarını Kaldırmış Çıplak Kadın*, *Hasatçılar* (bunun birçok hazırlık etüdü vardır), heykelsi ritimleri, yüzlerin stilizasyonu ve asimetrisiyle özellikle çapıcıdırlar. Ayrıca iki tane *Zenci Başı* da resmeder. Bunlar da geometrik ve stilizedir ve Afrika heykeli ile İber kafalarının özdeşleştirilmesini aydınlatmaktadırlar. Picasso bu 1907 ilkbahar ve yazında, çelişik birçok sözdağarını karşı karşıya getirme amacı içinde şiddetleri ya da dağılmalarıyla uzamı dengesizleştiren tutum ya da hareketler içindeki esasen dişi figürlerden yola çıkarak yeni bir resim uzamında yeni bir görüntü aramak için bu kadar uzağa giden tek kişidir.

Bu İspanyol, şokların ve hazımların adamıdır – ömrü boyunca da böyle kalacaktır, kimi zaman çelişik, daima çoğul vahiy ve esinleri benimser, sonra bunları özümseyerek kendi düşünce ve arayışlarında kullanır. Cézanne'ı görmüş ve anlamıştır, fovizmden geçmiştir, Matisse ve Derain'i tanımıştır; Ingres'in *Türk Hamamı*'nı ve çok sa-

yıda hazırlık etüdlerini de bu ressamın 1905 tarihli Sonbahar Salonu'ndaki (fovistlerin) retrospektifinde gördü; Afrika sanatı ve İber heykelleri onun deneyimlerini figürlerin ritmleri ve belirgin biçimleriyle besledi. Bütün bu katkılar, zorunlu kuluçka döneminin ardından, 1907 kış ve sonbahar eserlerinde görülür. Bu eserlerde Picasso etkilerin tümünü hazmederek, hem bakış açısı bakımından, hem de belirgin polemik niyetlerle onlarla boy ölçüşür.

Ingres'in vasiyeti ve zafer türküsü olan *Türk Hamamı*, o dönemde genç sanatçılar tarafından bilinmiyordu; eser Prens Amédée de Broglie'nin koleksiyonundaydı ve Louvre'a ancak 1911 yılında girdi. Bu önemli kompozisyon kapalı bir mekâna statik figürlerin dahil edilme sorununu gündeme getiriyordu. Picasso tersini savunur ancak önce Ingres gibi davranır: tek tek figürlerin etüdü, farklı bölümlerin art arda ya da eşzamanlı olarak hazırlandığı kompozisyon taslakları; ardından, önceki aylarda sindirilen şeylerin genellikle yan yana konarak buluştuğu nihai tablo.

Picasso ve Fransız resmi için önem taşıyan bu dönemde, Picasso ile Matisse sık sık buluşurlar. "Matisse'in resmine asla kimse benim kadar dikkatli bakmamıştır. O da benimkine..." diyecektir İspanyol ressam, Pierre Daix'ye (*La Vie de peintre de Pablo Picasso*, Paris, 1977). Her ikisi de Ingres ve Cézanne'a hayrandır. Ama Matisse'in renge ve duyguya öncelik verdiği yerde Picasso yapıya ve idrak gücüne öncelik verir. Şunu hatırlatmakta yarar var ki, Braque'ın tuvallerinde "küpleri" ilk kez görecek olan Matisse'tir; ama şimdiden öngörüde bulunmayalım.

Aşağı yukarı tek bir örnek hariç, Picasso, fovistlerin duyumsal aşırılıklarına ve doğrudan doğruya tüpten fış-

kıran saf rengin cazibesine asla kapılmadı. Onların resmi Picasso'nunkinin tersiydi ve belki de seçtiği yönde onu doğrulayacak olan şey onların aşırılıklarıydı. Özellikle 1905'deki Sonbahar Salonu'nda Ingres'in dersine bağlı kalmış olması, bundan böyle hangi yolu tutmak istediğini gayet iyi kanıtlamaktadır. Cézanne'ın itibarını iade ettiği yerel üslubu, biçimi ve hacmi geride bırakarak duyumsal yaşam ifadesine vurgu yapılan izlenimcilikten bu yana hakim olan genel resim anlayışına Picasso'nun çalışması bilinçli olarak aykırıdır; aynı tercihler müzikte Debussy'yle, edebiyatta Gide'le, içgüdüsel yaşamın savunusuyla birlikte, ardından Prous'ta görülür.

Yatıştırıcı kesinlikleri, sakin paternalizmi ve çapkınca aylaklıklarıyla birlikte *Belle Epoque* miti, Van Gogh'un ya da Munch'un yırtıcı çağrılarıyla tek bir kişiyi bile rahatsız etmeden geçip gitti. Gauguin'in takıntıları sağlıklı vicdanı pek rahatsız etmedi. Cézanne'ın dersleri yatıştırıcı resme ve akademizme doymuş bir toplumda, bir başka alanda bilginin temellerine saldıran Bergson'unkilerden ya da Freud'un teorilerinden daha az yankı bulmuş değildir.

Fovizm tıpkı *Pelléas ve Mélisande* ya da *Kral Ubu* gibi bir skandalsa, kübizm terörizm olarak kendini gösterir. Nasıl ki anarşistler toplumun temellerini dinamitlemeye ve yerine kaosu geçirmeye çalışıyorlarsa, bu hareket de resimde benzer bir şiddetle o zamana dek hiç erişilmemiş bir düşmanlık ve nefret başlatacaktır. *Avignonlu Genç Kızlar*'ı görsün diye çağrılan ilk kişilerin tepkisi karakteristiktir. "Resmin, sanki biri ateş tükürmek için petrol içiyor gibi!" diyecektir Braque. Derain ise, "Tablosu umutsuz bir girişim; bir gün Picasso'yu kendini arkasına asmış bulaca-

ğız!" der; Apollinaire sarsılmıştır, *La Revue Blanche*'ın eleştirmeni Félix Fénéon ise ressama şöyle seslenmekle yetinir: "İlginç, delikanlı, karikatürle uğraşsanız iyi edersiniz." Bateau-Lavoir'ın ender ziyaretçileri için *Avignonlu Genç Kızlar* tutarsız, uyumsuz, kabalıklarıyla mütecaviz, klasik geleneğin de insan figürü kadar alaya alındığı bir eserdir.

Özellikle sol bölümdeki Cézanne'cı yapılaşmayla ve Ingres'ci yuvarlaklarla tezat içindeki köşeli geometrinin damgasını taşıyan kompozisyonun gerilim ve şiddet dolu olan sağ bölümü izleyiciyi ürkütecektir. Görmüş olduğumuz gibi, öncesinde ve beraberinde çok sayıda hazırlık çalışması ya da farklı versiyonu bulunan eser, hazırlığına öncülük etmiş bulunan iki temel evrenin izini taşır. Figürasyon değişikliğine yol açan nedir? Picasso daha ilerde şunu söyleyecektir: "Bir tablo önceden belirlenmiş bir şey değildir; tablo, düşüncenin hareketliliğini izleyerek oluşur." *Avignonlu Genç Kızlar*'ın yapımı sırasında gelen katkılar çok sayıdadır. Bunların sentezini, İber heykeltıraşlarının "barbar" arkaizmini "duygu"nun karşısına çıkartarak yapabiliriz, ama yine de Ingres'in esinleri, Derain ve Matisse örneği unutulmamalıdır. "Zenci" sanatının verdiği esinin *Avignonlu Genç Kızlar*'da esin ve yazı değişimlerine yol açtığının ileri sürülebileceği sanılmıştır, ama Picasso'nun bu sanatı uzun süredir tanıyor olması bir yana, sağdaki iki kişinin baş etüdleri kaba bir esinin söz konusu olmadığını yavaş yavaş ve düşünülmüş bir hazırlık olduğunu göstermektedir. Zaten ressam, bu figürleri elden geçirdikten sonra, Trocadero Etnografi Müzesi'ne gitmiş ve oradaki muhteşem Afrika sanatı koleksiyonuna hayran kalmıştır.

Biçimlerin kabalığı, şiddetli bir şekilde kendini gösteren tarama yazı, baltayla kesilmiş hacimli figürler ve rengin sertliği yalnızca Picasso'ya özgü değildir, Matisse ve Derain de kendi fovist tuvallerinde bu denli uzağa gitmişlerdir. *Avignonlu Genç Kızlar*'da şoke eden şey, bütünsel düzenleme yokluğu, kesinlikle antagonist iki kısmın karşıtlığıdır; sanki Picasso fovistlerin en devrimci özelliklerini ödünç alarak ve bunları daha da şiddetli kılarak onların yarattığı skandalı devralmak istemiş gibidir. D. H. Kahnweiler, "kübizmin başlangıcı oluşturan, *Avignonlu Genç Kızlar*'ın sağ tarafıdır" demiştir (D. H. Kahnweiler; *Weg zum Kubismus*, Münih, 1920). Bu kısım özellikle bu tuvalin en devrimci bölümüdür. André Salmon bu tabloyu, haklı olarak, "günümüz sanatının alevlerinin çıktığı, daima kaynayan krater" olarak görmüştür.

II. Bölüm

KÜBİZM NEDİR?
(1907-1914)

I. – Kübizmin doğuşu (1908 Sonbaharı)

Klasik görüntüden kopuş tamamlanmıştır. *Avignonlu Genç Kızlar*'dan sonra Picasso Cézanne'a, yani ritimden çok hacmin olduğu bir resme geri döner. Burada Afrika ve İber heykelinin etkisi, yerini, Latin anıtsallığı tarzında biçimsel yapısıyla dengeli ve kesin bir düzene bırakır. Braque, Matisse ve Derain de aynı süreci izler; kopuşlardan sonra Aix'li ustanın rasyonalizmi kendini dayatır. "Resim yapmak, çok sayıda ilişki arasında bir uyum yakalamak ve bu ilişkileri yeni ve orijinal bir mantığa göre geliştirerek, kendine özgü bir yelpaze içine bu uyumu yerleştirmektir" diye yazıyordu Cézanne oğluna. 1907 ilkbahar ve yazının derin etki ve karşılaşmalarının dökümü tamamlanmıştır ve ardından üç boyutlu nesnel bir resim uzamının inşası üzerinde temellenen bir kuluçka ve düşünme dönemi başlar ve bu yaklaşım, Cézanne'ın Sonbahar Salonu'nda-

ki ünlü retrospektifinde ve Ekim 1907'de Bernheim-Jeune galerisindeki suluboya sergisinde hem kaynak hem de üzerinde düşünülecek, öğrenilecek öğeler bulur. Fovizmin şokundan sonra Matisse'in durumu gibi, Picasso da *Avignonlu Genç Kızlar*'dan ve *Örtülü Çıplak*'tan sonra plastik bir disipline yönelir. Burada, kütlesel olarak yapılmış hacimlerin geometrileştirilmesi ne üsluplaşmayı ne de belli bir dışavurumcu arayışı dışlamaktadır ve 1907-1908 kışının sayısız eseri, örneğin *Dostluk* için etüdler, onu soyutlamaya yöneltecektir.

Bu dönemin tuvalleri, 1908 yazına kadar, uzun süre doğru dürüst bilinmedi. Bunlar Moskova'daki Puşkin Müzesi'nde ya da St. Petersburg'daki Ermitaj Müzesi'nde bulunmaktadır; Picasso'nun sakladığı kimileri ise ölümünden sonra ortaya çıkarılmıştır. Bunlar, özellikle *Üç Kadın*'ın etüdleri ve farklı versiyonlarıyla birlikte, Picasso'nun başladığı tartışmanın ifadesidir. Bu karışımlarda hacimler ve ritimler birbirine girer ya da çarpışır ve "zenci" ya da İber esinlerinden kaynaklanan ilkelcilikler ani gerilimlerle buluşurlar; şiddet, abartılı deformasyonlar, kaba stilizasyonlar şaşırtırken düzen de genellikle zafer kazanır ve yanıltıcı tavizlerin olmadığı bir büyüklük ve sadeliği, Cézanne'cı yazı ve renklerle bu kriz kuralsızlıklarına dayatır (*Üç Kadın*, Ermitaj, St. Petersburg).

Yapımı 1907 sonbaharından 1908 sonbaharına uzanan bu *Üç Kadın*, yakın dönem incelemeleriyle birlikte, Picasso'nun yaratıcı yolculuğunda temel önemde görülmektedir. İlkelci anlayıştaki ilk versiyon (kayıptır) *Avignonlu Genç Kızlar*'la başlatılan arayışın devamıydı. Sonra, ikinci bir aşamada, 1908 sonbaharında, Ermitaj'daki

versiyonu tamamlar. Bu stil değişiminde belirleyici olan, Braque'ın Estaque'tan getirdiği fazlasıyla Cézanne'cı manzaralardır. Onun sayesinde Picasso, Cézanne'ın ortaya attığı sorunlarla, özellikle perspektif eleştirisi sorunları aracılığıyla, 19. yüzyıl resminin mirasına yeniden yerleşecektir.

1907 Haziran'ında Braque La Ciotat'ya, ardından, yaz sonunda, Cézanne'ın genellikle şövalesini kurduğu Marsilya yakınındaki L'Estaque'a resim yapmaya gider; oradan çok yapılı, renkli, kırık ritimlerin ve keskin açıların egemen olduğu manzaralarla dönmüştür (*Le Viaduc de L'Estaque*, koleksiyon E. V. Thaw and Co, Inc., New York). Paris'e geri geldiğinde, *Avignonlu Genç Kızlar*'ı ve *Örtülü Çıplak*'ı keşfeder ve uğradığı şokun etkisiyle, keza Sonbahar Salonu'nda ve Bernheim Galerisi'nde edindiği Cézanne derslerinin de etkisiyle 1907 Aralık ayında *Büyük Çıplak*'a girişir (koleksiyon Alex Maguy, Paris) ve ancak Haziran 1908'de tamamlanır. Kalın siyah halkalarla ve kimi zaman taramalarla vurgulanmış eğik ritimlerle yumuşatılarak açılı geometrik düzlemlerle inşa edilmiş, anıtsal boyutlardaki bu figür gri-mavi ve kahverengi-pembe gibi çok daraltılmış bir renk skalasında boyanmıştı; nüanssız ve geçişsiz vurgulanan biçim iradi bir sertlik gösterir, ama stilizasyondaki ustalık sürmektedir; ancak eserde Picasso'nun ne atılımı ne özgürlüğü vardır. Bununla birlikte Braque ileriye doğru büyük bir adım atmıştı.

Mayıs 1908'de L'Estaque'a geri dönerek Dufy'yle buluşur; tuvallerinin yapısını perspektifsiz, mesafesiz renkli yapı arayışlarıyla vurgular. Düzlemlerin yığılarak basit geometrik hacimlere indirgenmesi kübizmin gelecekteki bellibaşlı yönelimlerini belirtmektedir: Sentetik bir ger-

çeklik imgesinin görünümlerin yerini alması, boşluğun inkârı, basit geometrik figürlerin kullanımı. Zıt terimlerden farklı olarak, nesne ile uzam arasındaki, renk ile ışık arasındaki ilişkileri dikkate alma yönündeki irade, köşeli geometrik düzlemleri ve eğik ritimleri incelikli bir şekilde biçimlendirilmiş tekrenkli fasetleri yanyana koyarak birleştirir (*L'Estaque'daki Ev*, Kunstmuseum, Rupf Vakfı, Bern, *L'Estaque Viyadükü*, Koleksiyon Claude Laurens, Paris, *Meyve Kâsesi*, Moderna Museet, Stockholm, üçü de 1908 tarihli).

O dönemin diğer Cézanne'cı tablolarında öncelik, rengin, izlenimci harelenmenin ve fovizmin yapay ve dekoratif paletinin aleyhine mimari hacme verilmiştir. Braque soluk yeşilleri, mora çalan soğuk grileri ve aslında Provence'ın temel yerel tonları olan toprak renklerini benimser.

Sonbahar Salonu'na bu güney tuvallerini önerir; reddedilen bu tuvaller Kahnweiler tarafından Vignon Sokağı'ndaki galerisinde 9-28 Kasım 1908 tarihleri arasında Apollinaire'in bir önsözüyle sergilenir. Louis Vauxcelles ayın 14'ünde *Gil Blas*'ta ünlü makalesini yazar: "Bay Braque çok cesur bir genç adam. Picasso ile Derain'in afallatıcı örneği onu yüreklendirdi... Biçimi küçümsüyor, her şeyi, alanları, figürleri ve evleri geometrik şemalara, küplere indirgiyor..." Dönemin farklı tanıklarına inanılacak olursa, "küp" kelimesi bir süredir kulaktan kulağa yayılıyordu; ister pek az görülen ama Picasso'ya aşina olanların fazlasıyla yorumladığı *Avignonlu Genç Kızlar* söz konusu olsun, isterse de Derain ve Braque'ın tuvalleri, Cézanne'dan miras alınan yapım iradesi burada geometrik figürlerle ifade buluyordu. Wilhelm Uhde'ye göre, "küp" sözcüğünü ilk

telaffuz edenlerden biri Max Jacob'tu. Ama bu Matisse de olabilir; Vauxcelles'le Sonbahar Salonu'nda gezinirken ona şunu demişti: "Braque küçük küplerden yapılmış bir tablo gönderdi." Bu ifade, eleştirmeni, terimi kendi makalesinde kullanacak kadar etkilemişti.

Maurice Raynal, 1922 yılında Picasso'ya ayırdığı eserinde şunu yazar: "Kübizm adlandırmasını, kendini her zaman savunan Matisse tarafından değil de alayla verilmiş olsa da kabul etmemiz gerekir..." Buna karşılık, Jean Cocteau terimin babası olarak *Dans*'ın ressamını görür. Braque'ın Fransa'nın güneyinden getirdiği tablolar karşısında, "Bıktık artık kübizmden!" diye haykırır *Le Rappel à l'ordre*'da. Bir noktada hemfikiriz; 1908 sonbaharında tarihin kaydettiği adlandırmaya yol açan şey bu eserlerdir.

Yaz boyunca Picasso Creil yakınlarında, Oise'daki La Rue-des-Bois'ya resim yapmak için yerleşir. Figürlerinin geometrik ifadesi önceki aylarda kendini göstermişti. Bu 1908 ilkbahar-yaz mevsimindeki birçok eser sanatçının tarihlendirmesiyle ortaya çıkmıştır. Kütlesel olarak yontulmuş ve ilkelci esinlerin aşikâr olduğu üstünkörü figürler (dönemin bazı heykellerinde bunlar görülür), ölü doğalar da (çoğu St. Petersburg'daki Ermitaj'dadır) kaba sabadır, şematiktir, anıtsal esinlidir; genel olarak basit, tekrenkli biçimlere indirgeme tercih edilir. Picasso kendi Cézanne'cılığını Aix'li ustanın resim yaptığı yerlerde bile doğrulamaya ihtiyaç duymaz; modelin, "motif"in dışına yerleşir ve dönemin en önemli eserlerinden biri olan *İki Figürlü Manzara*'nın (Picasso Müzesi, Paris) La Rue-des-Bois'da kalmadan önce mi, orada kalırken mi, yoksa sonradan mı resmedildiği bilinmemektedir.

Picasso Paris yakınındaki bu köyü manzara resimleri için değil, sakince yaşayabilmek için seçmişti; orada sonraki çalışmaları üzerinde düşünebilirdi. Braque gibi gerçekliğe ihtiyaç duymuyordu, ondan ödünç aldığı ritim, biçim ve hacimler zaten yanındaydı. Elbette o da dostu gibi doğayla boy ölçüşme yönünde gizli bir arzu duyuyordu: Kesinlikle Cézanne'cı olmayan ama Cézanne ile ilkel sanat üzerine düşünmesinden yola çıkarak, önceki araştırmalarının devamında duruma uyarladığı bir doğa. La Rue-des-Bois'daki çiftçi Bayan Putman erkeksi sırt ve omuzlarıyla, basitleştirilmiş geometrik boyutlarıyla, bu yapımcı dönemin dağarcığına girer. Bu dönem, aynı zamanda, Pierre Daix'nin "zoom etkisi"yle kıyasladığı kadraj daralmasının da damgasını taşır. Ağustos 1908'deki bazı manzara resimleri ve *Çiftçi Kadının Büstü* gibi yine Ermitaj'da bulunan *Çiftçi Kadın* buna örnektir.

"Eğer bir ressam bana bir masanın resmini yapabilmek için ilk yapılması gerekenin ne olduğunu sorsa ona şunu derdim: ölçülerini al!" diyordu Picasso bir dostuna (R. Gomez de la Serna, *Picasso*, Torino, 1945). Böylelikle, ilkel birinin ya da "naif" bir ressamınki olan kendi araçlarının basitliğini ileri sürmektedir; Picasso'nun büyük bir hayranlık duyduğu Gümrükçü Rousseau modellerinin portrelerini yapmaya kalkışmadan önce başlarının ölçüsünü alıyordu.

II. – Braque-Picasso ikilisi

Aynı 1908 yılında bir grup dostu sık sık Picasso'nun etrafında bulunuyor, ya Bateau-Lavoir'da ya da Butte'teki

restoran veya içkili lokantalarda toplanıyorlardı. Ressam kendini bir şef olarak dayatır. Resim artık *Avignonlu Genç Kızlar*'dan bu yana gerçekliğin ifadesi değildi, biçimlerin zihinsel analizinin laboratuvarıydı ve Cézanneci yöntemleri kullanarak, özerk bir dil gibi kendini gösteriyordu. Picasso'nun o dönemde çok yakın olduğu Braque, Guillaume Apollinaire ve sevgilisi Marie Laurencin, Max Jacob, André Salmon, Maurice Raynal, "matematikçi" Princet, Derain, Gertrude ve Leo Stein, tacir Kahnweiler'le birlikte Montmartre grubunun aşina kişileri arasındaydılar.

1908'deki Sonbahar Salonu'nda ilk kez görülen Fernand Léger, burada Apollinaire ve Max Jacob'la tanıştı. Gerçek adı José Victoriano Gonzalez olan Juan Gris 1906 yılında Paris'e gelerek Bateau-Lavoir'a yerleşir ve orada Picasso'yla tanışır; ayrıca Apollinaire, Max Jacob ve André Salmon'la tanışır, geçinebilmek için *L'Assiette au beurre* ve *Le Charivari*'de mizah desenleri çizer. 1908 yılında tanıştığı Kahnweiler onun resim yapmasında yardımcı ve teşvikçi olur.

Robert Delaunay da Cézanne'ın etkisindedir, yakını olduğu Gümrükçü Rousseau'nun ilkelciliğine değer verir. Renk ve ışık sorunlarına duyarlılık göstererek 1908 yılında bir dizi resme girişir; bunların teması, sanki ışığın değiştirdiği karanlık güçler tarafından mimari yapılarla mücadeleye sürüklenmiş gibi dayanakları ve sivri kubbeleri hem yükselen hem de döngüsel hareketlerle sürüklenir gözüken Saint-Séverin Kilisesi'nin gezinti yeridir. 1908-1909'da yapılan yedi tane *Saint-Séverin Kilisesi Görünümleri* Delaunay'ın araştırmalarında önemli bir evreyi oluşturur; bunlar, Braque'ın Provence manzaraları ve

Picasso'nun çağdaş figür ve ölüdoğaları gibi, kendi ifadesiyle, "Cézanne'dan kübizme geçiş evresi"dir. Ardından Delaunay bu iki ressamın analitik kübizmin kapalılığına doğru evrimini ve belli bir ezoterik soyutlama eğilimini reddedecektir. Apollinaire'in deyişiyle, "kübizmin sapkın mezhep kurucusu" olacaktır.

Vauxcelles'in yarattığı kelime başarılı olur. Braque araştırmalarını biçim ve derinlik üzerinde sürdürür. Picasso sağa sola yumruk atarak hareket eder, ama *Balıklar ve Şişeler*'in (özel koleksiyon, Paris) kanıtladığı gibi sadık kaldığı Cézanne'cı uzamı inkâr etmez. *Masa Üzerinde Ekmekler ve Meyve Tabağı* (Kunstmuseum, Basel), *Kraliçe Isabeau* (Puşkin Müzesi, Moskova) ya da *Oturan Çıplak Adam* (özel koleksiyon, Paris) 1908 sonu ve 1909 başına tarihlenirler.

Mandolinli Kadın'da (Ermitaj, St. Petersburg) ve *Deniz Kıyısında Çıplak Kadın*'da (özel koleksiyon, New York), Picasso güçten ve anıtsallıktan geçerek, vurgulanan eğim oyunuyla, *Deniz kıyısında Çıplak kadın*'da hacimleri "döndürmeye" yönelik şişkinliklerle, belli bir form inceliğine yönelir. Bu amaçla Picasso sürtme teknikleri ya da küçük, dar taramalar kullanır (*Kitap Okuyan Kadın*, İlkbahar 1909, Anne Burnett Tandy koleksiyonu, Fort Worth).

Braque dostundan çok daha az tuval resmeder; en son kataloğunda,* 1908 sonbaharında L'Estaque'tan dönüşü ile 1909 yazı başında La Roche-Guyon'a gitmek için Paris'ten ayrılışı arasında yalnızca on üç tuval bulunmak-

* *Tout l'œuvre peint de Braque*, Pierre Descargues'ın giriş yazısı, belgeler Massimo Carra, Milano, 1971; Paris, 1973.

tadır. Provence'dan getirdiği manzaralar Picasso'yu ne ölçüde etkilemiştir? Picasso, genellikle daha cüretkâr bir yönde dönüştürülerek kendi malı yaptığı şeyi başkalarından her zaman utanmadan almıştır.

"Hatırladığım kadarıyla ilk kübist tabloyu Braque yaptı," demiştir Matisse E. Tériade'a.* "Tablo, tepeden görülen, deniz kıyısındaki bir köyü resmediyordu. Geniş bir deniz ve gökyüzü fonu vardı ve köy evlerinin çatılarını devam ettirerek onlara göğün ve suyun rengini vermişti. Tabloyu Picasso'nun atölyesinde gördüm, dostlarıyla bunun üzerinde tartışıyordu..." 1908 sonbaharında Picasso manzara resmi yapmadı, ölü doğalar ve Cézanne'vari kesimli figürler yaptı; Braque, kimi zaman göz mesafesinde, aynı perspektiften görülen planların abartılmasında etkili olmuş mudur? Öyle gözüküyor ki, Picasso Horta manzaraları karşısında Braque'ın L'Estaque manzaralarını hatırlayacaktır.

Picasso'nun 1909 sonbaharında, aynı tarihli *Erkek Başı*, Berlin'deki Neue Nationalgalerie'deki *Kadın Başı*, *Dirseklerine Dayanmış Arlequin* (özel koleksiyon, New York) ve aynı dönemin birçok diğer eseriyle giriştiği çokyönlü kesim, küçük bir Katalan köyü olan Horta'ya mayıs ayında yerleşmesinden öncedir. Braque'ın eserleriyle yakınlık bellidir; özellikle her ikisi de 1909 sonbaharında yapılmış olan, Stockholm'deki Moderna Museet'de bulunan *Meyveler* ya da Chicago'daki Art Institute'deki *Liman*. Her şeyi Picasso'ya atfetme genel bir alışkanlıktır, çünkü onun dehası başkalarında deneysel olan şeye baskın çıkmaktadır. Braque'ın deneyimleri *Avignonlu Genç Kızlar*'ın ya da

* Henri Matisse'in Tériade'a söyledikleri, *Minotaure*, 1934.

Örtülü Çıplak'ın devrimci gücünde olmasa da, kübizmden söz edilmeye başlanan bu yıllarda aynı ölçüde önemlidir. Braque Picasso'yu yan yana konmuş veya bir eksen etrafında dönen geometrik planlı geçişlerin deneyimi içinde yönlendirmiştir, Picasso ise temel hacmin aranışında daha anıtsaldır. Bu iki eğilim Horta manzaralarında buluşacaktır.

İki ressam arasındaki –açıkça ifade edilmiş ya da edilmemiş– alışverişler konusunda Braque şunu belirtmiştir: "Renk konusunda bizi tek meşgul eden aydınlık taraftı: Işık ve uzam birbirine değen iki şeydir ve biz bunları birlikte idare ediyorduk" (Dora Vallier, "Braque la peinture et nous", *Cahier d'Art*, sayı 1, 1954).

III. – Bütünsel uzamın peşinde

Picasso Haziran 1909'da Fernande Olivier'yle birlikte Horta de Ebro'ya varır, memleketiyle yeniden ilişkiye girmekten mutludur. Braque da Haziran'da Mantes yakınlarında, Seine'in üzerindeki La Roche-Guyon'a yerleşir. 1885 yılında Cézanne da burada kalmıştı. Aix'li ustanın yapımcı döneminin en iddialı tuvallerini resmettiği yerin seçilmiş olması tesadüfi değildir. Braque çok geometrikleştirilmiş manzaralar yapar, kahverengi ve toprak rengi piramit evler, zümrüt yeşili taze çiçek demetleri arasındaki eski şatoya saldırır gibidir (*La Roche-Guyon Şatosu*, üç versiyon, Moderna Museet, Stockholm; Stedelijk Abbemuseum, Eindhoven; Nord Modern Sanat Müzesi, Villeneuve-d'Ascq, Masurel bağışı).

Saydam boyalı fırça vuruşu, yoğun ama akışkan madde, motifi L'Estaque tuvallerinden daha hafif kılar. Çokyüzlü yontulmuş, yakınlaştırılmış esnek düzlemler, önceki ilkbahardaki Picasso figürleri kadar önemli geçişler ortaya koyar; ama biçimi vurgulamak yerine ışığı bölüştürürler.

Bu üç tuval Braque'ın La Roche-Guyon'da kaldığı sırada bilinen tek manzara resimleridir. Daha sonra, dostu Derain'le birlikte Carrières-sur-Seine'e giderek resim yapar. İki ölüdoğa tablosu da aynı dönemindir: *İçki Testisi, Şişe ve Limon* (Stedelijk Museum, Amsterdam) ve *Gitar ve Meyve Tabağı* (Kunstmuseum, Bern). Bunlarda, çokyüzlü ve saydam boya katmanlı geçiş sorunu, eğik ritimleri ve köşeli düzlemleri de kapsar ve kübizmin gelecekteki yönelimleri belirginleşir. Carrières-sur-Seine'deki iki küçük manzara resminde (Modern Sanat Ulusal Müzesi, Paris, Marguerite Savary'nin bağışı ve özel koleksiyon, New York) dikey, yatay ve enlemesine geniş vurgularla örgü çok daha sıkı olarak görülür.

Horta'ya gitmek üzere yola çıkmasından kısa süre önce, muhtemelen Barselona'daki bir otel odasında kalemle yapılmış çizimleri Pierre Daix'ye gösteren Picasso, ona şöyle diyecektir: "Oradan yola çıktım... Nereye kadar gidebileceğimi orada anladım." Bu çizimler son derece aşırıya vardırılmış, soyutlamanın sınırlarına götürülmüş yapı arayışlarına kanıttır. Bunlar, bir biçimde, Horta'da gerçekleştirilen çalışmanın tohumudur. Picasso gerçekten esinlenmez, oradan kendisine gerekli gelen şeyi ödünç alır ya da ona hizmet etmesi gereken şeyi uygular. Horta, kübizmin sınırında, ressamın eserindeki önemli bir döneme-

cin deneysel laboratuvarıdır; gayet iyi bildiği bu sarp, çetin doğa (Picasso çıraklık yıllarının sonunda Horta'da ilk kez kalmıştı) o günkü kaygılarına denktir.

Cézanne'ın dersleri, Braque'ın geçirdiği evrim hep mevcuttur; oradaki ilk yıllarında yaptığı manzaralara –*Yağ Değirmeni* (özel koleksiyon, Fransa), *Tepedeki Ev* (koleksiyon Nelson A. Rockefeller, New York), *Horta de Ebro'daki Ev* (Ermitaj, St. Petersburg), *Sarnıç, Horta* (koleksiyon Bay ve Bayan David Rockefeller, New York)– Picasso geometrik biçimleri, *Horta'daki Fabrika*'da kompozisyonun gerektirdiği palmiyelerin öngörülmeyen dahil edilmesinin yumuşattığı bir kesinlik ve netlikle yan yana koyar. Bu egzotik ağaçlar dışında, bu kez gerçeğe eksiksiz bir sadakat görülür ve bunu kanıtlamak için ressam Gertrude Stein'a bölgenin fotoğraflarını yollar. Dolayısıyla, çok yeni bir şey olmasa da aniden her şey değişir.

Picasso ilk *Buketli Kadın*'ını resmeder (koleksiyon Bernard Sprengel, Hanover). Burada yüz, daha önceki ilkbahar figürleri gibi çokyüzlü kesilmiştir. Ardından bir dizi baş ya da üst gövde yapar; bunlar ya uydurulmuştur ya da Fernande Olivier model alınarak yapılmıştır. Cézanne'ın kesimi ile zenci sanatı arasındaki sentezi muhteşem bir yetkinlikle gerçekleştiren ressam, biçimi, özekdeş izlerle ya da yapıyı hem sadeleştiren hem de belirgin kılan, güçlü biçimde sınırlandırılmış geometrik düzlemlerle şekillendirir. Gözlemin sağladığı bütün bilgileri konunun farklı açıları altında tek bir sentez imgede bir araya getirerek gerçeği yeniden oluşturmaktan ibaret olan kübist anlayış, maskeye şaşırtıcı boyutlarda anlatımcı bir anıtsallık veren tartışmasız kesimli bu figürlerde içerilmiştir. Picasso, Fer-

nande portrelerinde ne benzerliği ne de karakteri hedefler; Braque'ın manzaralarında ve ölüdoğalarında olduğu gibi, bir retina imgesi olmayan, ama gerçeğin yapım, biçim ve sağlamlığını, uzamı oluşturmaya yarayan nesnelerin bölünmesini ve bu nesnelerin bu uzamdaki ilişkilerini gösteren bir doğa temsili vermeye çalışır.

Daha önce Derain ve Matisse'le ilişkisinde de olduğu gibi, Picasso Braque'dan daha ileri giderek onu aşmak ister; figürü seçmiştir ve bu 1909 yazında, biçimlerin şematikleştirilmesi üzerine deneyimleri, renk paylaşımını, 1910-1912 yıllarının kübizminin resim uzamının süreksizliğine hazırlayıcı uzamlara bölünmesini gözler önüne serer (*Oturan Kadın*, özel koleksiyon, Amerika Birleşik Devletleri; *Örtülü Kadın Başı,* özel koleksiyon, Paris; *Fernande'ın Portresi*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, *Anis del Mono'nun Şişesi*, The Museum of Modern Art, New York, *Çıplak Kadın*, özel koleksiyon, Chicago).

Eylül ayında Paris'e geri dönen Picasso Bateau-Lavoir'dan ayrılır ve ekim ayında Clichy Meydanı'ndaki burjuva bir apartmana yerleşerek yaz çalışmalarını orada sürdürür. Braque ise La Roche-Guyon ve Carrière-sur-Seine manzaralarının gerçekçiliğini geride bırakarak bir tür karmaşık entelektüalizme geçer. Burada, hacimlerin iç öğelerinin birbirinden kopması, çokyüzlülerin ve iç içe girmiş düzlemlerin oyunu içinde çözümlenir; ressam nesneyi figüratif bütünlüğünü ortaya koyan tamamen zihinsel bir yapım içinde çözümleme olanağı bulur.

Her ikisi de New York'taki Solomon Guggenheim Museum'da bulunan *Harmonium* ve *Palet*'te, Braque nesnenin gerçek, olası ve hayali biçimlerinin bütünsel temsil

uzamını her yanıyla gerçekleştirir; burada ışık temel öğe değildir, yapıyı oluşturan çokyüzlülerin yerleştirilmesinde tamamlayıcıdır. Nesneye katılır ama onu tanımlamaz. Bu, analitik kübizmin başlangıcıdır.

"Beni en çok cezbetmiş olan şey," diye belirtecektir Braque Dora Vallier'ye (Braque, "la peinture et nous," *a.g.e.*) "ve kübizmin ana yönünü oluşturan şey, benim hissettiğim bu yeni uzamın maddileşmesidir. Bunun üzerine ölüdoğalar yapmaya başladım, çünkü ölüdoğada dokunulur, neredeyse ele gelir bir uzam vardır... Bu benim, hep duyduğum bir arzu olan, nesneye dokunma, yalnızca görme değil dokunma arzusuna cevap veriyor. Beni fazlasıyla cezbeden şey bu uzamdı, çünkü ilk kübist arayış buydu, uzam arayışı. Rengin çok küçük bir rolü vardı. Rengin yalnızca ışık tarafı bizi ilgilendiriyordu; ışık ve uzam birbirine değen iki şeydir ve biz onları birlikte sürdürürüz... Ben asla kübizmin bilincine varmadım. Bilincine varsaydım ondan yararlanırdım. Ben daima keşif aşamasında kaldım. Kübizm bana ne getirmiş olabilir ki? Benim için yapılacak bir şeydi."

Daha ilerde Picasso Christian Zervos'a itiraf edecektir: "Biz kübizm yaparken böyle bir niyetimiz hiç yoktu, içimizdekini ifade etmek istiyorduk" ("Conversations avec Picasso", *Cahiers d'Art*, 1935, X).

IV. – Anlaşılmazlığın cazibesi

Braque'ın gelişimi Picasso tarafından dikkatle izlendi; iki adam sık sık buluşuyor, farklı yönelimlere göre paralel

olarak sürdürdükleri araştırma ve çalışmaları karşılaştırıyorlardı. Birlikte 1909 Sonbahar Salonu'nu, o dönemde pek tanınmayan Corot'nun figürlerinin sergisini ziyaret ediyorlardı. Corot'nun *Kitap Okuyan Kadınlar* ile *Müzisyen Kadınlar*'ı kendi tuvallerinde yerini alacaktır. 1909 yılının son ayları ile 1910'un ilk aylarında, bu figürler Braque'ta karmaşıklık ve incelik kazandılar (*Keman ve Şamdan*, koleksiyon Schreiber, Beverley Hills, *İbrik ve Keman*, Offentliche Kunstsammlung, Basel). Braque nesneyi her yandan ve çevresindeki şeye kıyasla keşfetmeye devam ediyordu. Picasso çokyüzlü figürasyon incelemesini sürdürerek bakış açılarını çeşitlendirdi (*Bira Bardağı*, özel koleksiyon, Paris). Kimi zaman bu çokyüzlü figürler öyle karmaşıklaşır ki eğimlere, yaylara, çokyüzlü geometrik şekillere varır (*Yelpaze, Tuzluk, Kavun*, Cleveland Museum of Art, Cleveland). Ressam, Braque'ın etkisi altında, ölüdoğalarını aşağıdan yukarıya kurar, aynı zamanda dikey olarak, kurulu masa yöntemini kullanır.

Oturan kadınlar dizisi –*Mandolinli Kadın* (özel koleksiyon, New Jersey), *Koltukta Oturan Kadın* (Ulusal Modern Sanat Müzesi, Paris), *Koltukta Genç Kız* (Museum of Modern Art, New York), *Mandolinli Genç Kız* (koleksiyon Nelson A. Rockefeller, New York), vs.– soyutlayıcı karakteri giderek kendini belli eden çok biçimli kesimde kimi gerçekçi öğeleri korur. Uzam, ritim, yapı; hepsi bilgece bir hakimiyet bütünlüğü için elbirliği eder. Figürlerin anıtsallığında olduğu kadar analizin kesinliğinde de gerçekleşen özün bu kavranışını hiçbir şey, gereksiz hiçbir ayrıntı ya da önemsiz şey ortadan kaldırmaz. Bununla birlikte, "Belle Epoque" döneminde kendilerinden beklenen baştan

çıkarıcılıktan belki yoksun –ama ressamın klişelerle işi yoktur– kadınlar, daha doğrusu dişi figürler görülür. Picasso, geometrileştirmesine rağmen, *Matmazel Léonie*'de (özel koleksiyon, Basel) ne gür saçları ihmal etmiştir, ne ince uzun boynu, ne göğsün yuvarlaklığını. 1910 ilkbaharında yaptığı iki çıplakta ise –bir Amerikan koleksiyonuna ait olan *Ayakta Çıplak Kadın* ve Houston'daki De Menil Family Collection'daki *Çıplak Kadın*– kaygıları başka yerdedir.

Sanki hiçbir şey dikkati tablonun gerektirdiği görsel yoğunlaşmadan uzaklaştırmamalıymış gibi, griler, toprak renkleri, kahverengi-kırmızılar ya da soluk yeşiller, çok canlı ve belirgin bazı tonlara rağmen, kasten soldurulmuştur. Braque ve Picasso seyirciden yalnızca bir kavrama çabası talep etmezler, aynı zamanda bir gerilim etkisiyle kendini göstermesi gereken katılım da isterler.

İki portre Oturan Kadınlar sekansını bozar: Picasso'nun ilk sergilerini yaptığı, ama kübizme tamamen karşı gözüken Cézanne ve Gauguin taciri Ambroise Vollard'ın portresi (Puşkin Güzel Sanatlar Müzesi, Moskova) ile sanat yazarı ve koleksiyoncu Wilhelm Uhde'nin portresi (koleksiyon Joseph Pulitzer Jr, Saint-Louis). Her ikisi de "benzer"dir; model, çokyüzlü düzlemlerden oluşan tekrenkli bir yığından belirmiş gibidir. Bu iki tablodan ilkinde, 1909 sonu-1910 ilkbaharı tarihli olan Vollard'ın portresinde bu çokyüzlüler belli bir düzensizlikle dağılmışken, Uhde'nin portresinde, kesin ama sanki içerde patlamış gibi içerden kırıklarla dolu bir yapıdadırlar. Picasso, portrelerinden çok, benzerliğe bağlı kalmadığı Oturan Kadınlar dizisinde figür ile içeriği arasındaki geçişler sorununu çözmeyi iyi

başarmıştır. Artık Braque'a yetişmiş, yeni bir resim uzamı doğmuştur, bundan böyle Picasso öndedir.

Picasso canla başla heykel yapmaya girişir; burada üç boyutlu somut biçimle boy ölçüşebilir. Barselona'da giriştiği ilk denemeleri 1901 tarihlidir, ama bizi burada ilgilendiren, Fernande'dan sonra yaptığı, 1909 tarihli *Kadın Başı*'dır. Çok düzlemli çokyüzlü belirgin yöntemini yeniden ele alan Picasso resim uzamıyla plastik işlevin birbiri yerine geçmesini mükemmel biçimde gerçekleştirir; tablonun düzlemi üzerinde deneyimlenemeyecek şeyin heykelde denenebileceğini, iki sanat biçiminin birbirini tamamladığını gösterir. Kabartıları belirginleştiren ve çukurları dolduran aydınlatma, rölyefi öne çıkartırken, Picasso'nun resimde aradığı süreksiz biçimi yaratır; Picasso, düzlemler ve perspektifler halindeki asamblajlara heykel gözüyle bakıyordu, renk nesne üzerinde ışıkla aynı rolü oynuyordu. "Biçim adamı" diyordu heykeltıraş Gonzales, Picasso hakkında.

26 Haziran 1910'da ressam, yanında Fernande Olivier'yle birlikte Cadaquès'e doğru yola çıkar; orada iki ay kalacak ve bu süre boyunca Max Jacob'un *Saint-Matorel*'i için on tuval ve dört ofort yapacaktır. Braque ise L'Estraque'a geri dönme mecburiyeti hisseder ve oradan geri dönüşünde yanında ürpertili bir ifadeci yoğunlaşma içindeki *L'Estaque'da Rio Tinto Fabrikası*'nı (Ulusal Modern Sanat Müzesi, Paris) getirir. Ritim ve düzlemlerle düzensiz biçimde birbirinden ayrılmış bölgeler, hafif sürtünmeli çizgilerin ya da düzlemlere karşı duran veya sağlamlığını vurgulayan ince çubukların oyununun serbestçe kat ettiği açık biçimler gibi uzama yerleştirilmiş binaları

biçimlendirir. Renk uyumu, gri-siyah ya da sıçan rengi, kahverengi-kırmızı ve toprak rengidir. "(Nesnelerin) parçalanması uzamı ve uzam içindeki hareketi yerleştirmeme yarıyordu ve ancak uzamı yarattıktan sonra nesneyi dahil edebildim" (Braque, "la peinture et nous", *a.g.e.*).

Aynı dönemin ölü doğaları –New York'taki Colin koleksiyonundan *Masa*, *Masa Üzerinde Bardak* (koleksiyon Hornby, Londra), Philadelphia Müzesi'ndeki *Flüt*, Bern'de bulunan Kunstmuseum'daki *El Şamdanı*– Braque'ın girdiği soyutlayıcı eğilimi belirtir. Giderek daha keyfi bir hal alan parçalara ayırmalar –Tate Gallery'deki *Balıklar*'da– okunabilir öğeler olarak yalnızca bir şişe profilini ve masa çizimini korur; kompozisyonun geri kalanı köşeli, küçük geometrik düzlemlere ayrılmıştır. *Flüt*'te yalnızca bu enstrüman okunabilir; güçlükle tanınabilir gerçeklik öğelerinin (partisyon? klavye?) varlığını sürdürdüğü tablonun bütünü ise, önceki tabloda olduğu gibi, toprak rengine, kahverengi ve griye boyalı yatay ritimle geniş soyut düzlemlere bölünmüştür.

Cadaquès tuvalleri, çokyüzlü düzlemlerden, geometrik ya da eğimli ritimlerden, gölge ve ışıklardan oluşan soyut ve kapalı bir kübizm gösterir. Burada, görmekten ziyade dokunulan gerçeğin bir tür Braille yazısı olan Braque'ın somut uzamı daha duyumsal başka bir boyut edinir. Homojen biçimin parçalanması; Picasso'nun bu yaz aylarında attığı büyük adım budur. "Memnuniyetsiz bir halde eylül ayında Paris'e geri döner," diyecektir Kahnweiler, "haftalarca sürmüş acılı mücadeleler sonucunda, tamamlanmamış eserler getirmiştir..." *Meyve Tabağı* (koleksiyon Thyssen-Bornemisza, Castagnola), *Tu-*

valet Masası (koleksiyon Bay ve Bayan Ralph F. Colien, New York), *Bardak ve Limon* (özel koleksiyon, Amerika Birleşik Devletleri), *Cadaquès Limanı* (Galeri Národni, Prag), *Gitarist* (Ulusal Modern Sanat Müzesi, Paris) gibi tuvaller ilk bakışta deşifre edilemez gibi gelir. Gerçeklikten yalnızca birkaç karakteristik öğe korunmuştur, ama Picasso'nun sorunu okunabilirlik yokluğu değildir, aslında bu durum geçicidir; onun bu 1910 yazında kullandığı dil, resim alanının süreksizliğini azami etkili ve yetkili kılmaya yöneliktir, ama aynı zamanda dokunsal bir duyarlılık da vermektedir.

Picasso, Max Jacob'u hayrete düşüren *Saint-Matorel* ofortlarında da kullanmış olduğu, hem parçalı hem süreksiz bu soyut çatıyı bir figüre uygulamaya çalışır. 1910 sonbaharında Paris'te yapılan Kahnweiler'in portresi (The Art Institute of Chicago), 1914 yazından önce son yaptığı tablo olarak, bu dönemin en anlamlı eseridir. Picasso benzerliğe saygıyı kendine dayatmış, ama aynı zamanda, benzerlik sayesinde, önceki yaz yaşadığı sorunlara yeni çözümler getirmiştir. Süreksizlikten yola çıkan Picasso, tekrenkli güçlü bir geometrik yapılanma dolayısıyla, okunabilir işaret noktalarını çoğaltmaktadır: bir ölü doğa, Yeni-Kaledonya'dan bir heykel, yüzün üst kısmı, eldivenli eller... Cadaquès'te edindiklerine dayanarak, figür-uzam entegrasyonu sorununa inkâr edilemez bir ifade gücü vermeyi başarır.

Braque'ın ve son dönem deneyimlerinin aldığı yönelimleri meşrulaştıran Picasso, tablonun sorununun esasen "okunma"sında yattığını onaylar. "Analitik kübizm" doğmuştur.

V. – Kübizmin yayılması ve muğlaklıkları

1909-1910'da kübizm birçok ressamı ilgilendirse de, onlar Picasso ile Braque'ın ortaya attığı sorunlardan uzaktırlar, genellikle bunları kavrayamazlar. Onlar yalnızca geometrik parçalanmayı benimseyerek kendi karakterlerine uyarlarlar: Roger de La Fresnaye, Robert Delaunay, André Lhote, Le Fauconnier, Gleizes, Metzinger, Jacques Villon ve kardeşi mimar Raymond Duchamp-Villon ile Picabia kübist ifadeyi benimseyen ilk sanatçılar arasında yer alırlar. Fernand Léger de 1910 başından itibaren Kahnweiler'in salonunda sergi düzenler.

18 Mart 1910'da açılan XXVI. Bağımsızlar Salonu'nda Delaunay'ın *Şehir, Kule* ve *Kilise*'si, Gleizes'in *Ağaç*'ı ve Metzinger'in *Guillaume Apollinaire'in Portresi* görülür; bu ressamlar Picasso ve Braque'tan ziyade Cézanne dolayımıyla yapım ve uzam sorunlarını kavramışlardır. Montmartre'da doğan kübizm Montparnasse'a yayılır, kafelerde, atölyelerde, dergilerin yazı işlerinde tartışılır; özellikle de alay ya da hakaret biçiminde, mistifikasyondan, kötü resimden, delilikten söz edilir... Dönemin iklimine, "Salon"un süksesi olan yatıştırıcı resme ve bu resmin resmî ya da sosyetik başarılarına bakılırsa, bu tepkiler, şiddetleri bizi şaşırtsa bile anlaşılırdır. Kübizm, politikacı, sanatçı ya da edebiyatçı, çok sayıda gözde kişinin desteklediği kamunun gözünde, insan figürüne, yaratıya bir saldırıydı. Yine de savunucuları vardı. Bunların en ön safında, sanattan pek haberdar olmayan nefis şair Guillaume Apollinaire bulunuyordu. Apollinaire özellikle dostluklarının peşinden gidecektir, ama yol yordam duyusuna da sahiptir,

üstelik oldukça da cesur ve yüreklidir, çünkü kübistlerin tarafını tutmak o dönemde oldukça tehlikeliydi. Apollinaire 1910'dan itibaren *L'Intransigeant*'da bu işe kalkışır. Bu dergide dört yıl boyunca sergi ve salonlarla ilgili sütunda yazacaktır; o dönemde bu sütun bizim gündelik gazetelerimizdekinden çok daha fazla yer tutuyordu. Apollinaire'in yargısı her zaman çok güvenilir değildir, çünkü sanatsal bilgileri üstünkörüdür ve birçok değerlendirmesi bugün bize tartışmalı gelir. Onun makalelerinden özellikle hakkında en fazla yüreklilik gösterdiği ve tam yerinde davrandığı kişilerle ilgili olanları ele alıyoruz: Picasso, Braque, Léger, Delaunay.

André Salmon önce *L'Intransigeant*'da –onun ardından Apollinaire gelmiştir–, sonra *Paris-Journal*'de ve 1912'den itibaren *Gil Blas*'da yazar. Bu dergide, harekete adını vermiş olan ama hiç inanmayan anti-kübist Louis Vauxcelles'in tutumunu dengeleyerek, "yeni ressamlar"dan yana mücadele yürütür. Roger Allard, André Warnod, Maurice Raynal da kübizmin savunucuları arasında sayılırlar. Roger Allard'ın Lyon'da yayımlanan *L'Art Libre* dergisinin Kasım 1910 sayısında çıkan ve Le Fauconnier, Gleizes ve özellikle Metzinger'i övdüğü şu satırlarını hatırlayalım:

"Böylece empresyonizmin tam karşıtı olarak, tesadüfi bir kozmik sahneyi kopya etmektense, sürenin içinde yer alan bir sentezin temel öğelerini seyircinin kavrayışına resimsel tamlıkları içinde sunmayı dert edinen bir sanat doğar. Nesnelerin akrabalıkları ve karşılıklı bağlılıkları artık pek önem taşımamaktadır, çünkü *resmedilmiş* gerçeklik içinde bunlar ortadan kaldırılmışlardır. Ardından, gerçek-

leşen her *bireysel düşünce* içinde öznel olarak müdahale ederler."

Picasso'nun 1905 ve 1909 tarihli iki resmi Londra'daki Grafton Gallery'deki "Manet and the Post-Impressionnists" sergisinde Kasım 1910'da yer alır; sergi, yeni resmi Manş-ötesine tanıtmış olan eleştirmen Roger Fry tarafından düzenlenmiştir. Ne Picasso ne Braque Paris salonlarında sergi açmaktadır; keza Paris'te kübizmi temsil edenler de onlar değil takipçileridir. Bu sanat üzerinde uzun süre ağırlığını hissettirecek muğlaklıklar ve yanlış anlamalar da buradan kaynaklanır.

Ekim-Kasım aylarında 1910 Sonbahar Salonu'nda sergilenen kübizm, Gleizes, Metzinger, La Fresnaye, Le Fauconnier, Léger, Picabia'nın kübizmidir. Appollinaire itiraz eder: "Kübizmin tuhaf bir tezahüründen biraz söz edildi..." diye yazar *Poésie* dergisinde ve bu kelimeyi ilk kez zikreder... "Ama bu kübizm değil; çok güçlü bir kişiliğe sahip, ayrıca da sırrını kimseye vermemiş bir sanatçının sergilenmemiş eserlerinin güçsüz ve bayağı bir taklidi. Bu büyük sanatçının adı Pablo Picasso. Ama Sonbahar Salonu'ndaki kübizm tavuskuşu tüyleriyle süslenmiş alakargadır."

1911 yılında Juan Gris kübizme katılır; Louis Markous, Braque ve Picasso tarafından Apollinaire'e takdim edilir. Apollinaire ona Marcoussis takmaadını kullanmasını öğütler. Delaunay ise Gleizes, Le Fauconnier ve Apollinaire'le ilişkiye geçer. Jacques Villon'un Puteaux'daki Lemaître sokağındaki atölyesinde, kardeşleri Marcel Duchamp ve Raymond Duchamp-Villon'dan başka, Gleizes, Metzinger, La Fresnaye, Léger, Picabia, Kupka; keza bir yandan Pi-

casso ve Braque'la, diğer yandan Delaunay'la bağ kurmuş olan Apollinaire düzenli olarak toplanıyordu.

Puteaux grubu da Courbevoie'deki Gleizes'te ve Paul Fort'un salı toplantılarında "La Closerie des Lilas"da toplanır. Gazetelerde yıllarca hicivli çizimler yaptıktan sonra 1910'dan itibaren kendini resme adayan Villon kübizme ihtiyatla yaklaşır; *Duchamp-Villon'un Portresi*'nde (Modern Sanat Müzesi, Paris) ifade ettiği analitik biçim kavrayışı onu kübizmle ilgilenmeye yöneltir, ama hacmi ve nesnenin temel ritimlerini belirgin kılma kaygısı onu entelektüel spekülasyonlardan bile uzaklaştırır. Ayrıca, rengi de reddetmez, ayrıntılı olarak ve incelikli geçişlerle ele alır. Onun gözünde, kübizm sayesinde, "tablo açık pencere görünümünü yitiriyor ve kendinde bir şey oluyordu (...) öznenin canlılık kattığı düzeniyle sevinç vermektedir, ama öznenin dışında, meçhul olanın bütün gizeminin, bütün muğlaklığının kendini gösterebileceği yeni bir kategoridir..." (akt. Bernard Dorival, *Les Etapes de la Peinture contemporaine*, Paris, 1944.)

Kendini "izlenimci kübist" olarak niteleyen Villon resimlerinde genellikle 1912'den itibaren Leonardo da Vinci'nin piramitvari çizimini kullanacaktır; Altın Kesit grup ve salonunu kuracak ve bunu, Rönesans'ın görsel sistemine karşı çıkan ortodoks kübistlere bir tepki olarak gösterecektir. Böylelikle Villon, Apollinaire'in tarif ettiği "bilimsel kübizm"e bağlanmıştı.

Fernand Léger kendini "kübist" olarak nitelemiş, beş tuval göndermiş olduğu 1911 Bağımsızlar Salonu'nda fark edilmişti. Aslında çalışan oduncular olan *Ormandaki Çıplaklar* (Kröller-Muller Museum, Otterlo), tekrenk-

li geometrik hacimlerin bir araya getirilmesinden ibaret olup, ritim düzenlemesi ve çokyüzlü düzlemlerin işlenmesi Picasso'nun Horta'dan gönderdiği figürleri düşündürmektedir. Ama Léger'nin niyeti modellerinin farklı yanlarının sentezini tek bir görüntüde gerçekleştirmek değildir. Bu da onun Braque ve Picasso'dan temelde farklı olmasını sağlar; figürlerin kendileriyle ve çevreleriyle ilişkilerinden ziyade, yontusal niteliğe ve harekete bağlı kalır. Léger *Ormandaki Çıplaklar*'ın kendisi için "üçboyutluluk savaşı" olduğunu belirtmiştir.

Robert Delaunay kendisinden ve dostları Le Fauconnier, Gleizes, Metzinger ve Léger'den söz ederken, "biz, ilk kübistler..." diye söz eder. Yazar ve gazeteci Olivier-Hourcade daha ileri gidecek ve Ekim 1912'de *Paris-Journal*'de şunu ileri sürecektir: "Onlar (...), bu dört ressam, Delaunay'la birlikte, 1910 yılında ve özellikle 1911'deki Bağımsızlar Salonu'nda (Cézanne'da, Braque ve Picasso'da tohum halinde bulunan) Kübizmi yarattılar ve gerçekten de kübisttirler." Bugün şaşırtıcı gelen bu görüş, yalnızca Kahnweiler'in galerisinde görülen kübizmin iki yaratıcısının eserlerini bilmemekle açıklanır. Kahnweiler'e göre tek kübist onlardı, ama sanat eleştirmenleri açısından, ilk bakışta, bir yanda Braque ve Picasso, diğer yanda Gleizes, Le Fauconnier, Metzinger ya da Delaunay arasında pek az farklılık vardı.

Kuşkusuz ki Robert Delaunay Braque ile Picasso'nun kübizminin devindirici güçlerini ve içeriğini gayet iyi anlamıştı. Çok sayıdaki yazısı buna kanıttır, ama kendisi Cézanne'cı kübizm uygulamışsa da analitik kübizmden net biçimde ayrılır. Ona göre, analitik kübizmde "nesneler

teşrih edilir", "yapıcı değildir", Braque ile Picasso'nun tuvalleri anlaşılmazlığın ve sahte zihinselliğin içine gömülür kalırlar. Onun gözünde kübizm bu dönemden itibaren yıkıcı bir girişim olmuştur, "ölü doğmuş bir canavar"dır. Bu harekete duyduğu nefret öyle büyüktür ki, Kasım 1940'ta Alfred Barr'a yazdığı bir mektupta kübizmi Nazizmle özdeşleştirmekten çekinmeyecektir!

Bu tepkiler Delaunay'ın (1908-1912 yılları boyunca eşi Sonia'nın rolünü aydınlatmak gerek) niçin kübizmden, dinamik biçimin parçalanması ve tablonun ritmik düzenlenişinde renk-ışık müdahalesi üzerine deneyimlerine yarayacak şeyi ödünç alarak geçip gittiğini açıklamaktadır. Delaunay renk konusunda kübizmden gayet kökten ayrılır, ama aynı zamanda makine, spor, uçak gibi sanayiye bağlı modern temaların seçimiyle de ayrılır: "Eiffel kulesi benim meyve kâsemdir" diyordu.

Sekiz tuvalden oluşan *Şehir* dizisini tamamladığında (1909-1911), *Eiffel Kulesi* dizisine girişir. Bu da on bir tuvalden oluşacaktır ve Delaunay'ın dinamik ve renkli kübizmini Braque ve Picasso'nun statik ve tekrenkli kübizminden daha iyi "anlayan" eleştirmenler nezdinde büyük başarı elde eder. Ayrıca, Champ-de-Mars'taki devasa demir kafese gösterilen ilgi resimde yeni olduğu gibi, fütüristler sayesinde edebiyat ve şiirde de yenidir. Fütürist manifesto *Le Figaro*'da 8 Mart 1910'da yayımlanınca, şehre, ilerlemeye, sürate, modern yaşama duyulan ilgi büyük gürültü koparır.

Delaunay, *Şehirler* ve *Kuleler*'ini resmettiği eserinin bu dönemini "yıkıcı" olarak niteler. Onun tuvallerini değerlendiren Albert Gleizes şunu yazacaktır: "Klasik araçların yıkıcı evresindeyiz hâlâ. Delaunay bu araçların özünü,

yani görüntü ve gösteriyi de terk etmeyecektir. Uzam fikrine ve uzamın en güçlü ifadesine sadık kalır: hacim. O, bu sıfatla kübisttir." (Delaunay üzerine yayımlanmamış bir elyazmasından alınma, 1933.)

Delaunay kendisini Braque ve Picasso'dan, daha ilerde de fütüristlerden ayıran şeylerin bilincindedir. *Kuleler*'den hemen sonra *Pencereler* dizisine başlar ve bu diziyi eserinin "yapımcı" kısmı olarak görür.

VI. – Salonlarda kübizm

1911 tarihli Bağımsızlar Salonu kübistlerin ilk büyük kolektif ve gösterişli sergisidir. "Aracılar" sayesinde 41 numaralı salonda Delaunay, Gleizes, Le Fauconnier, Léger, Metzinger ve mimar Archipenko toplanmıştır. Onlardan başka, La Fresnaye, Kupka, Picabia, Alfred Reth, Marcel Duchamp da yer alır. Her zaman olduğu gibi, Picasso ve Braque yoktur. Picasso'nun eserleri ilk kez Amerika Birleşik Devletleri'nde aynı yılın Nisan ayında New York'taki Photo Secession Gallery'de sergilenir.

Eleştirmenlerin ve izleyenlerin büyük çoğunluğu için Bağımsızlar Salonu'nda sergilenen kübizm gerçek kübizmdir, çünkü tek gördükleri odur. Eleştirmenler çığrından çıkar ve "ilkel vahşiliğe, barbarlığa geri dönüş"ten söz ederler. André Salmon *Paris-Journal*'de durumu düzeltmeye çalışır: "Yenilikçi genç ustalara şunu hatırlatmamız yeterli olur ki, kübizm beş yıl önce İspanyol bir ressam tarafından, filozoflar, şairler, matematikçiler eşliğinde uzun tartışmaların ardından yaratıldı..."

Daima değişken biri olan, kendisine kancayı takmış olan Delaunay'ın etkisindeki Apollinaire *L'Intransigeant*'da "bu yıl salonun bütün çaba ve yeniliğini barındıran 41 ve 43 numaralı salonlar"ı över ve La Fresnaye'a, Delaunay'a, Le Fauconnier'ye, "kelimenin gerçek anlamıyla kübizmin tek yandaşı" olarak değerlendirdiği Metzinger'e, *La Femme aux phylox*'u sergileyen Gleizes'e, Léger'ye ve *Ormandaki Çıplaklar*'ına övgüler yağdırır. Ama şunu belirtir: "Picasso'nun eserlerinin bu kadar yeni bir sanatın gelişimi üzerindeki etkisinden daha ilerde söz edilecektir." Niçin daha ilerde?

Eserlerini sergilemeyen Braque ile Picasso eleştirmenlerin oklarına maruz kalmazlar. Ressamlar ise, "kübistörler"e varana dek, ona olan borçlarını bilmektedirler. 1910 tarihli *Note sur la peinture*'de [Resim Üzerine Not], salonlara katılımından beri kimilerinin saldırısına uğrayan, Apollinaire tarafından övülen, kübizmin başı olarak görülen Metzinger, Picasso'yu hiç çekincesiz över. "Geçmişin en güzel eserleri arasında, resme onunkiler kadar kesin bir şekilde uygun başka resim eseri bilmiyorum. Picasso nesneyi inkâr etmez, zekâsı ve duygusuyla onu aydınlatır. Görsel algılara dokunsal algılar da ekler... Tablo bağlam değiştirmeyecektir, şema da olmayacaktır, biz tabloda bir fikrin hissedilir ve canlı dengini, eksiksiz imgeyi seyrederiz..."

1911 tarihli Sonbahar Salonu, eserlerini sergileyen kübistlere –Marcel Duchamp, La Fresnaye, Kupka, Le Fauconnier, Lhote, Metzinger, Picabia, Reth, Villon, Léger– karşı yeni ve şiddetli saldırıların vesilesi olur. "Kübizm," diye yazar Gabriel Mourey *Le Journal*'de, "kibirli güçsüzlüğün ve hoşnut cehaletin kuğu şarkısıdır." Apollinaire

Delaunay'ın yokluğundan üzüntü duyar; Metzinger'i, Gleizes'i ve Cézannecılığı çok basitleştirici bir geometrik yazıyla uyum içinde olan *Jacques Nayral'ın Portresi*'ni, Léger, Le Fauconnier, Roger de La Fresnaye'i över; ve şunu ekler: "kübizm günümüz Fransız sanatının doruğudur" (*L'intransigeant*, 10 Ekim 1911). Bu soluk pastişleri görünce insan bundan kuşku duyabilir!

Karışıklık o düzeydedir ki, eleştirmenler ile hangi kübizme bağlı kalacağını pek iyi bilemeyen Apollinaire'in kendisi, geometrik parçalanmaları kullanan her ressamı kübist olarak görür; Le Fauconnier'nin durumu budur. Bu yöntemin tam bir karakteristiği olan *Bolluk* (Gementemuseum, Lahey), Braque'ın, Picasso'nun, hatta *Ormandaki Çıplaklar*'ın Léger'sinin analitik deneyimlerine hiç bağlı değildir. Gleizes'in *Alev Çiçekli Kadın*'ı (Museum of Fine Arts, Houston) çokyüzlü köşeli parçalamaların çırpıştırılmasının ötesine pek gitmez; nesneler ve kişiler, temel biçimlerine indirgenerek, kendi aralarında ve uzamla çok yüzeysel ilişkiler kurarlar ve sahne her şeye rağmen doğalcılığını korur. Geniş ve kütlesel hacimleri, geometrik görünümlerine ve gizli uyumlarına rağmen, kübizmden çok bir tür ilkelci klasisizme daha yakın olan La Fresnaye'nin *Zırhlı Süvarisi* (Modern Sanat Müzesi, Paris) buna örnektir.

Yalnızca Metzinger'in tuvalleri Braque'ın ve özellikle aşırmakla suçlandığı Picasso'nun araştırmalarına yakındır; Bağımsızlar Salonu'nun kübist denen bölümünün yaratıcısı olarak bunu bir tür manifesto haline getirir, ama kendisi de çok çaplı biri değildir ve eserleri tam bir hayalgücü yokluğuna kanıttır. Sergilenen dört tuvali –*Manzara, Ka-*

dın Başı, Ölü Doğa ve *Çıplak*– kübizmin iki kurucusunun derslerini öğrenmiş ve özümsemiş ama bunları derinleştirmemiş olduğunu göstermektedir. "Düz bir yüzeyin üzerine çok az derinlikli olarak temsil ettiği şeyi yerleştirerek ve onu çevresindeki şeyle karıştırarak, ama hacim analizinde daha öteye gitmeden, üç boyutun nasıl ifade edileceğini Picasso'dan gayet iyi öğrenmişti" (John Golding, *Le Cubisme*, Paris, 1965). Picasso tablolarını salonlarda sergilememiş olsaydı, Metzinger'in keyfi bu kadar yerinde olmazdı; Apollinaire'in onu "kelimenin gerçek anlamıyla kübizmin tek yandaşı" olarak nitelemesi şaka mıdır? Şair-eleştirmenin zayıflığı bu türden muğlaklıklarda olduğu kadar, herkesi barıştırma ve kimseyi kırmama arzusunda da yatmaktadır.

Braque'ta ve Picasso'da hacimler, ritimler, aydınlatma, renkler ve uzam bir bütünlük içinde birbirine destek oluyor ve bu bileşenlerden birindeki en ufak değişiklik kaçınılmaz olarak diğerlerinde değişime yol açıyordu. "Kübistör"lerin durumu ise aynı değildi, onların tablolarındaki öğeler birbirlerinden bağımsızdı. Onlarda kompozisyondan çok düzenleme önemlidir. Kısacası, onların kübizmi geometrik parçalama, biçimlerin sadeliği ve saflığı, renk tasarrufu üzerinde temellenen bir tür düzene çağrıdır. Braque ile Picasso'nun bilinçli olarak devrimci süreçleriyle alakası olmayan bir asetizm ve sadelik rejimi; öyle ki solukları kısa sürede tıkanan takipçileri duygusal ya da anekdotik doğalcılıklarını asla terk etmeyecek ve Rönesans'ın görsel sisteminden asla vazgeçmeyeceklerdir. Delaunay, Juan Gris, Léger, hatta Villon bile başka çapta insanlardır.

1911 yazı boyunca Braque, Gris ve Picasso, Doğu Pireneler'in sevimli küçük şehri olan Céret'de buluşurlar.

VII. – Analitik kübizm

Bu 1911 yazı kübizmin iki yaratıcısının en yakın olduğu dönemdir. Braque'ın önceki yıl matbaa harfleri kullamış olduğu tuvallerinden esinlenen Picasso *Bağımsız ya da Yelpaze*'yi resmeder (özel koleksiyon, Ascona). Burada, bir yelpaze ile bir bardağın seçildiği geometrik bir kompozisyonun dibinde yatay bir bant üzerine yerleştirilmiş Doğu Pirene günlük gazetesinin gotik karakterli adının ilk harfleri görülür. Delikli marka kalıbındaki matbaa harfleri aynı dönemde *Ölüdoğa*'da yer alırlar. Yine bölgesel bir boğa güreşi gazetesini hatırlatan *Boğa Güreşçisi* (koleksiyon Nelson A. Rockefeller, New York) ve *Rom Şişesi* de (koleksiyon Bay ve Bayan Jacques Gelman, Meksika) bu türdendir.

Picasso temmuz başından itibaren Céret'deyken, bir ay sonra Braque gelir. Burada kaldığı sırada kendisinin ve kübizmin gelişimi için temel önem taşıyan bir tuval yapar. Paris'te, 1912 başında tamamlanacak bu tablo, *Göçmen ya da Portekizli* (Kunstmuseum, Basel), Marsilya'daki bir kafenin önünde görülen ve yüzü balo duyuruları ile hesap pusulaları arasında beliren bir müzisyenin anısıdır. Yani gündelik, bayağı bir gerçeklik içinde, tekrenkli piramit şeklinde bir yapıya göre hazırlanmıştır.

Braque 1910 başındaki bir ölüdoğanın içine daha önce de harf yerleştirmişti: *Pirojen ve Gündelik Gazete.* Ama bunlar yalnızca anıştırdıkları nesneyi belirtiyorlardı: *Le Gil Blas* gazetesi. Aynı dönemde, *Testili Ölüdoğa* ve *Keman ve Testi*'ye göz yanıltıcı çiviler yerleştirmişti. Bunlar doğalcı açıklamalardı. Her türlü anekdotik ayrıntının ortadan

kaldırılmış olduğu tuvallerde bunların sağlam temellere dayalı olup olmadığı tartışılabilir. Ama gerçeklikle ilişki kurma iradesi, tehlikelerini sezdiği bir soyutlama karşısında Braque'ın hissettiği kaygının karakteristiğidir.

Portekizli'de delikli resim kalıbında harflerin ve rakamların kullanımı, kübizmin gerçekle köprüleri yıkmamaya çalıştığını belirtmenin bir tarzıdır. Bu yine de belli bir gerçekliktir, anekdotik ya da hissedilir doğanın değil işaretlerin gerçekliğidir.

"Bunlar deforme edecek bir şeyin olmadığı biçimlerdi, çünkü, tektip yüzeyler olan harfler uzam dışındaydılar ve tablodaki varlıkları, tezat yoluyla, uzam dışı olanların uzamında bulunan nesneleri ayırdetmeyi sağlıyordu" (Braque, "la Peinture et nous", *a.g.e.*). Böylece Braque tuvalin bütününün resimsel bir olgu olarak kaldığını ileri sürüyordu; harflerin tuvale girişi boyalı yüzey ile gerçeklik arasında bir bağ kuruyor ve resme dekoratif bir öğe katıyordu.

1911 tarihli diğer üç tuval temel önemde görülür: *Gitarlı Adam* (The Museum of Modern Art, New York), yaz boyunca yapılan *Kitap Okuyan Kadın* (özel koleksiyon, Basel) ve ertesi kış tarihli *Kemanlı Adam* (Bührle Vakfı, Zürih).

Braque'ın figüre olan ilgisini yeniden ortaya koyduğu bu eserler, içbükey ya da dışbükey biçimde yönlendirilmiş gri ve kahverengi çokyüzlü düzlemlerin, hem zengin hem de yoğun geometrik kristalleşmelerle ürperen, incelikli titreşimli bir uzamın ortasında siyah çizgilerle yapılmış yükselti halindeki bir mimari içinde nasıl iç içe girdiklerini gösterir.

Analitik kübizmin en önemli eserleri olan matbaa karakterli resimler kolajların yolunu açar.

Portekizli bir dönemeçti; Picasso ile birlikte giriştikleri araştırmalara önemli değişimler getiren Braque'tır. Picasso'nun kısa süre sonra oval formatta resmettiği *Pipolu Adam* (Kimbell Art Foundation, Fort Worth, Texas), *Şair* (Fondation Peggy Guggenheim, Venedik), *Akordiyonist* (Solomon R. Guggenheim Museum, New York) Braque'ın teknik keşiflerini kıyaslanamaz bir ustalıkla kullandığı tablolardır. Braque, Apollinaire'in adlandırdığı gibi "düzenleyici", "doğrulayıcı"dır ve Pierre Daix, "Picasso'nun o yıllardaki başdöndürücü yolculuğu Braque olmadan anlaşılamaz, keza Braque'ın gelişimi de Picasso'nun olağanüstü gelişimi olmadan açıklanamaz" diye yazmakta haklıdır (*La Vie de peintre de Pablo Picasso*, Paris, 1977).

İki dostun Céret tuvalleri –oyun olsun diye bunları çoğu zaman tersten imzalamaktan hoşlanıyorlardı– Sonbahar Salonu'nun "kübistör"lerinin onların araştırmalarından neredeyse hiçbir şey anlamadıklarını, hatta kimi zaman yüzeysel olarak kavradıklarını ve bu araştırmaya katılamayarak tamamen berisinde kaldıklarını göstermektedir.

Picasso'nun *Klarnetli Adam*'ı (özel koleksiyon, Fransa) muhtemelen 1911-1912 kış başıdır; Fernande Olivier'nin yerini Marcoussis'in eski eşi Marcelle Humbert denen Eva Gouel'e bıraktığı, duygusal bir krizin ortasındaki bir dönemde yapılan muhteşem bir eserdir. Bu, çizgisel kesinliği içinde –André Breton onun "masalsı zarafeti"ni övecektir– Céret tuvallerinin sentezidir; figürün kesimi, en ufak doğalcı hatırlatmadan arınmış, uzamı kesen bir görkemlilik edinir ve aynı zamanda uzama dahil olur. Yaz eserlerinin genellikle biraz ağır olan karmaşık bölünmesi

hafifler ve arınır, yazı incelik kazanırken yapı, aynı dönem eseri olan ama gerçekçi öğelerin geri gelişiyle farklılaşan *Mandolin Çalan*'da (Galeri Beyeler, Basel) görülen piramit şeklindeki etkileyici dengeye erişir.

Bu 1911 yılında Picasso ve Braque yurtdışında, Amsterdam'da, Düsseldorf'ta, Münih'te, Berlin'de birçok sergiye katılırlar. Gleizes, Léger, Delaunay, Le Fauconnier ve Archipenko, Brüksel'deki "Bağımsızlar" Sanat Çevresi'nin VIII. Yıllık Salonu'na davet edilirler. Apollinaire kataloğa önsöz yazar: "Bu yıl Paris'teki Bağımsız Sanatçılar Salonu'nda sanatsal ideallerini birlikte göstermiş olan yeni ressamlar kendilerine verilen kübist adını benimsemektedirler." Delaunay Münih'teki birinci "Blaue Reiter" sergisine katılmaya çağrılır.

Picasso'nun 1912 yazı ve ilkbaharı sırasında resmettiği çok sayıda ölüdoğa resmi mütevazı nesnelerden, şişe, bardak, içki testisi, pirzola, çatal, etajer, gazeteden oluşmuştur ya da kafe masalarından esinlenmiştir; kimileri –*Gitarlı Kadın*, *Mimarın Masası*, her ikisi de New York'taki Museum of Modern Art'tadır, *Keman*, *Bardaklar*, *Pipo ve Mürekkep* (Národni Galeri, Prag)– Fernande'ın anısına MA JOLIE ("güzelim") harflerini taşımaktadır. Picasso sacdan ve telden ilk asamblajını yaratır: *Gitar* (The Museum of Modern Art, New York), geleneksel resim ve heykele tepki olarak yeni bir yol duyuran şaşırtıcı "açık" heykeldir. Ayrıca, iple çevrili oval desteğin üzerine yapıştırılmış balmumlu tuvalden *Hasır İskemleli Ölüdoğa*'yla birlikte (Picasso Müzesi, Paris) ilk kolajı yaratır.

Ressam-dekoratör olarak gördüğü öğrenimi hatırlayan Braque'ın etkisi altında meslek hilelerini kullanır, çelik ta-

raktan sahte tırpan yapar, sonra tuval üzerine levha yapar (*Havre Anısı*, özel koleksiyon, Basel). Matbaa harflerinin önemi giderek büyür; Picasso resmin aynı zamanda resmedilmeyen de olduğunu ve heterojen nesnelerin bir araya getirilmesinin [asamblaj] gerçekliği ifade etmenin bir başka yolunu oluşturabileceğini ve tablonunkinden tamamen farklı yeni bir uzam yaratabileceğini keşfeder. Bunu ortaya koyabilmek için *Sacdan Gitar* o zamana kadar kapalı kaldığı tuvalden "çıkar."

VIII. – Sentetik kübizm ve yapışkan kâğıtlar

Picasso ile Braque 1912 yazını Vaucluse'deki Sorgues-sur-Ouvèz'de geçirirler. Picasso'nun eserleri çok sayıdadır ve renklidir, ressamın yeni aşkının sevincini ifade etmektedirler. Braque'ınkiler ise dostuna esin verdiği somuta dönüşe kanıttır; her ikisi yeni sorunlar ortaya atarlar, "gerçek" nesnelerin taklidi ya da kullanımı önemli bir dönemeçtir. Braque'ın Sorgues'a yerleşmesinin başında çizdiği *Üzüm Salkımlı Ölüdoğa*'da (özel koleksiyon, Paris) kum pigmente nüfuz etmiştir; malzemenin greni renkle iyi uyum sağlar, ama her ikisi de kararsızlık içindedir, Braque "yapışkan kâğıtlar"la rengi biçimden net bir şekilde ayırmayı ve bağımsızlığını ilan etmeyi başaracaktır.

Eylül başında, Avignon'da, Picasso'nun olmadığı bir sırada Braque ağacı taklit eden duvar kâğıdı şeritleri satın alır ve ardından tuvale birçok parça yapıştırır ve bunlar arasında füzenden çizgilerle bağ kurar; bu *Meyve Tabağı ve Bardak* (özel koleksiyon, Paris) ilk "yapışkan kâğıt"tır.

Picasso geri döndüğünde bunu keşfeder ve Braque'ın ne kadar önemli bir devrim gerçekleştirdiğini anlar. Bu göz yanılması değildir, gerçekliğin doğrudan doğruya tabloya dahil edilmesidir; aynı zamanda, resim yapma eylemi en aşırı sadeliğine indirgenir, daha fazla "mutfakta yapılır" hale gelir, artık matbaa harflerini kopya etmeye ya da tahtadan tırpan taklit etmeye gerek yoktur, herkes ihtiyaç duyduğunu bulunduğu yerden alır.

Tabloda yanılsama yaratmanın eleştirisinden yola çıkarak biçimsel güzelliğin bütünüyle yenilenmesinin yanısıra, göz yanılsamasının tersi olan sanatsal yöntemlerin dahil edilmesiyle birlikte "sanatçı-ressam" pratiğinin kusursuz bir sorgulanması da görülür. "Yapışkan kâğıtlar, tahta tırpan ve kullandığım aynı nitelikteki diğer öğeler (...) bütün bunlar sıradan olgulardır ama *zekâ tarafından yaratılmıştır* ve uzam içindeki yeni bir betilemenin doğrulanmalarıdırlar" demiştir Braque (Braque, "la peinture et nous", *a.g.e.*).

Picasso Sorgues'dayken fazlasıyla üretiyordu. New York'taki Modern Sanat Müzesi'nde bulunan *Keman ve Üzüm*, *Bass Şişesi*, *Gitar*, *Sinek Ası* (koleksiyon Riccardo Jucker, Milano), *Gitarlı Adam* (Philadelphia Museum of Art), *Şair* (Kunstmuseum, Basel) gibi birçok önemli eser hatırlanabilir. Ama Braque'ın keşfi her şeyi altüst eder; Picasso renkli kâğıt kolajları yapıp bunları pastelle tamamlar, kimi zaman füzen ve kum da bunlara katılır (*Gitar ve Müzik Kâğıdı*, koleksiyon Pedro Vallenilla Echeverria, Caracas; *Bir Masanın Üzerinde Gitar*, Dormouth Collège Museum, Hanover, Hampshire; *Gitar*, *Partisyon ve Bardak*, koleksiyon Marion Koogler Mc Nay Art Institute, San

Antonio), ardından hiçbir ekleme olmaksızın kâğıt üzerine ya da karton üzerine yapıştırılan kâğıtlar gelir. *Keman*, *Keman ve Müzik Kâğıdı*, *Keman ve Partisyon*; bunların üçü de Picasso tarafından korunmuştur, bugün onun mirasındadır ve gerçek müzik partisyonlarının farklı renkte yapışkan kâğıtlarla birleştirildiği eserlerdir. *Keman*'da sactan *Gitar*'ın iki boyuta aktarılmış hali açıkça bellidir. Picasso birkaç ay önce ele aldığı sorunu tersine çevirir. Sonunda, 1912 sonbaharından 1913 başına dek, suluboya, yağlıboya ve füzenden çok karmaşık ve göz kamaştırıcı bir dizi yapışkan kâğıt yaratır; daha sonra ise yalnızca gazete fragmanları, kesin ve sade kurşun kalem çizgileri kullanır.

Kısa süre içerisinde Picasso kendi imkânlarına tamamen hakim olur. Braque'ın, bir zanaatkâr sabrıyla adım adım bir dil edindiği yapışkan kâğıtlarla (*Masa Üzerinde Ölüdoğa*, koleksiyon Bay ve Bayan Claude Laurens; *Günlük Gazete*, *Keman ve Pipo*, özel koleksiyon; *Sinek Aslı Kompozisyon*, Paris Ulusal Sanat Müzesi; *Haberci*, Philadelphia Sanat Müzesi) kıyaslandığında Picasso'nunkiler daha zengin ve daha taşkındır. Bunlar entelektüel değişim oyunlarının, olağanüstü hakimiyet gücü sergilenen üslup idmanlarının bahanesi olur.

Ardından, dostlukları etkilenmese de, araştırmaları o zamana dek tamamlayıcı olmuş Picasso ve Braque farklı yollar tutacaktır. "Sentetik kübizm" olarak adlandırılan şey aynı dönemde, bu yeni yönelimi gayet iyi tarif etmiş olan Juan Gris'nin eserinde ortaya çıkar: "Dünün analizi, nesneler arasındaki ilişkilerin ifadesiyle senteze dönüşmüştür." Büyük bir basitleştirme, daha sade, daha dekoratif ve daha renkli olma eğilimindeki Picasso ile Braque'ın

eserlerine damgasını vurur. “Yapışkan kâğıtlar”ın keşfi ve bunun içerdiği yeni resim teknikleri onların gelecekteki çalışmalarını yönlendirecektir.

IX. – Juan Gris'nin "kapalı" kübizmi

Picasso ile Braque’ın “açık” kübizmine karşıt olarak Gris “kapalı” bir kübizmi kesinlik ve sadelikle uygular; iki ağabeyini taklit etmeden, onların araştırmalarını analiz eder ve anlamlarına nüfuz ederek kendine özgü sonuçlar çıkartır. 1911 yılında gerçekten resim yapmaya koyulur; o da Cézanneci yapılardan yola çıkar (*Kitap*, özel koleksiyon). *Ölüdoğa, Şarap Şişesi ve Gargolette*’te (Kröller-Muller Museum, Otterlo) yöntemli bilincini ve yapımcı taleplerini ortaya koymuştur; önce portrelerinde (*Maurice Raynal’ın Portresi*, koleksiyon Raymond Raynal, 1911; *Pipolu Adam*, koleksiyon Bay ve Bayan Jacques Gelman, Meksika, 1911; *Picasso’nun Portresi*, The Art Institute, Chicago, 1912); sonra da, Picasso ile Braque’ın deneyimlerini bir anlamda “rasyonelleştirdiği” ölüdoğalarda (*Gri Ölüdoğa*, Kröller-Muller Museum, Otterlo, 1912; *Kol Saatli Kompozisyon*, özel koleksiyon, Basel). Zihinsel bir araştırma sürecinden yola çıkarak, tablosunu dar anlamda geometrik bir tasarrufun mimari yapısına tabi kılarak gerçekliğin her bir parçasına belirgin bir yer verir. Nesne yalnızca plastik anlamı açısından değil, özüyle de karşılaştırılarak incelenir.

Picasso’nun olağanüstü macera hissiyle, Braque’ın ise zanaatkâr sabrı ve inceliğiyle işe giriştiği yerde Gris önce-

likle yasalar arar; ikna etmek ya da baştan çıkarmak değil, analiz etmek istemektedir. Onun tuvalleri bir kesinlik izlenimi verir, kusursuz bir düzen sergilerler ve gayet tanımlı bir düzene uygun olarak, tereddütsüz ve tesadüfsüz, kendi içlerine kapalıdırlar. Juan Gris bir takipçi değildir, onun kübizm yorumu kişiseldir. "Yapmak istediğini bilen bir ressam iyidir" diyordu Picasso. Vatandaşının yapmak istediği şey ise uzamı kavramak ve hacimlerin iki boyutlu yüzeyle ilişkileri sorununu çözmektense, her tabloda "yalın ve renkli bir mimari" tablo inşa etmektir. Parçalanmış, çoğaltılmış ama tanımlanabilir nesneler, ritim ve hacim denklikleri, yansı ve yankılar üzerinde temellenen plastik bir sistemden yola çıkarak gruplanırlar. Gris'nin tuvalleri olan bu tür armalar, onun alamet-i farikasıyla işaretlenmiştir.

"Cézanne bir şişeden bir silindir yapıyor, ben bir silindirden, herhangi bir silindirden yola çıkarak özgün tarzda bir birey yaratıyorum. Cézanne mimariye doğru yol almaktadır, ben mimariden yola çıkıyorum" diyordu ressam.

1912-1913 yıllarında düzlemlerin tersyüz olmasını ve aynı nesneye farklı bakış açılarını vurgular; ışığın etkisiyle aralıklar halinde kırılan, resmin kalın çevre çizgileri konturları vurgular ve hatta bütünün yapısını vurgulamak için nesnelerin bile ötesine uzanır (*Üzümler*, The Museum of Modern Art, New York, *Üzümlü ve Armutlu Ölü Doğa*, koleksiyon Bay ve Bayan Burton Tremaine, Meriden, Connecticut). Ölüdoğalar savaşa kadar birbirini izleyecek, hatta ötesine uzanacaktır. Gris, genellikle yağlıboya, kum ve kurşun kalemi birbirine karıştırdığı yapışkan kâğıtlarda da mükemmeldir. Öncelikle ayrıntıları göz aldatmacasıyla temsil eden, sonra da tuvallerinde gerçekliğin gerçek

parçalarını bir araya getiren Picasso ile Braque'ınkilerden çok farklı olarak, deneyimleri birbirine bağlar. Gris'nin 1914'te yaptığı yapışkan kâğıtlar tablonun yüzeyini bütünüyle kaplar; düzlem ve renk farklılıkları, son derece rafine, öngörülmemiş etkileri olan ve kesin olarak düzenlenmiş bir sistemin içinde üst üste binen yatay, dikey ya da enlemesine yüzeylerin ustalıklı hesaplanmış çatışması içinde daha uyumlu kompozisyonlar yaratır. Özellikle şunları sayabiliriz: *Gitar* (özel koleksiyon, Paris); *Şişede Ölüdoğa* (özel koleksiyon, Paris); *Bardak ve Gazete* (Smith College Museum of Art, Northamton); *Gitar, Bardak ve Şişe* (National Gallery of Ireland, Dublin).

Juan Gris 1912 yılındaki Bağımsızlar Salonu'na ve Altın Kesit'e katılır. Aynı yıl Kahnweiler'in galerisine girer. Kübizm çok farklı ressamları çekmektedir: Pierre Dumont, Jean Marchand, Rus Survage, Meksikalı Diego Rivera, 1910 yılında Paris'e yerleşmiş bulunan Hollandalı Mondrian. Gleizes ve Metzinger kübist hareket üzerine ilk ortak incelemeyi yayımlarlar: *Du Cubisme* [Kübizme Dair].

X. – Apollinaire'in gözünden "kübist ressamlar"

Kübizmin ne programı ne teorileri vardı, yalnızca tablolardan oluşuyordu. Ama eleştirmenlerin ya da tarihçilerin eserleri kodlamak, düzenlemek, mantık ve akıl çerçevesine kapatmak, aynı zamanda da güdülenimlerini ortaya çıkarmak ve evrimini tanımlamak istedikleri bir dönem hep olmuştur. Kübizm açısından bu çalışmayı gerçekleştiren iki

ressam olmuştur: Albert Gleizes ve Jean Metzinger. Kendileri hiçbir açıklama getirmeyen Braque ile Picasso'nun deneyimlerinin derin anlamını ve özgüllüğünü kavrayamadıklarını ya da bu anlamı deforme ettiklerini gördük. Kavrayış yetersizliğinden dolayı değil, yalnızca görünüme takılıp kaldıklarından bunu başaramadılar ve kübizmin iki yaratıcısının deneyimlerini basmakalıplaştırdılar.

Kuşkusuz ki, Gleizes'in kişiliği Metzinger'inkinden daha ilgi çekicidir; zeki, eğitimli biridir, 1911-1912 yılına kadar ne yazık ki ortalama tuvaller yapmıştır. Léon Degand, değerler oyununun "kararsız"lığından ve "desenin de kompozisyon kadar gevşek" olduğundan söz eder. 1912 tarihli *Balkondaki Adam* (The Museum of Art, Philadelphia) parlak renklerle dolu mimari parçalanma bakımından daha fazla kesinlik taşısa da, José Pierre'in düşüncesini benimseyebiliriz. Ona göre, "Gleizes'in kübizmi akademik bir kompozisyonu kendisine yabancı bir yasaya göre 'yeniden giydirmek'ten ibarettir. Hazırlık deseni bu açıdan kusursuz biçimde inandırıcıdır" (*Le Cubisme*, Lozan, 1966).

Gleizes, Metzinger, Le Fauconnier, Lhote, Marcoussis, Survage gibi kişilere, Régis Gignoux'nun şu değerlendirmesi uygulanabilir (*Le Figaro*, 24 Eylül 1911): "Onlar resmi yapılabilecek bütün konuları küp biçiminde resmediyorlar."

Günümüzde güçlükle okunan Gleizes ile Metzinger'in eseri, kübizmin devrimci mayasını süzen uzun ve zahmetli bir akıl yürütmeden başka bir şey değildir ve kübizmi bir sisteme ve bir "düzen çağrısı"na dönüştürürken, yeni bir resimsel hakikat arayışındaki bazı sanatçıların inançlarını onaylar.

Hareketli dostlukların, çeşitli buluşma ve müdahalelerin etkisi altında defalarca elden geçirilmiş olsa da, Apollinaire'in Şubat 1913'te yayımlanan *Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques*'inde [Kübist Ressamlar. Estetik Meditasyonlar] Gleizes ve Metzinger'in eserinin teorik emelleri hiç yoktur; bu kitaba, yazarın çeşitli dergi ve gazetelerde yayımlanmış makalelerinin, konferanslardan alınma bölümlerin, önsözlerin az çok birbirine katılmasından oluşan ve "sıcağı sıcağına" yapılmış bir dönem tanıklığı olarak bakmak gerekir. Geçim derdi içindeki şairin homojen bir eser hazırlayacak vakti yoktur; eserin farklı parçalardan oluşan niteliği güvenilirliğini zedelemektedir, ama bazı ifadeler hâlâ geçerlidir.

"Resim zevki her zaman için, geçmişte olduğu gibi, göz zevki olsa da, artık sanat meraklısına doğal şeyleri seyretmenin ona sağlayabileceğinden başka bir zevk bulması isteniyor resimden."

"Böylelikle, müzik edebiyat için neyse, şu ana dek düşünüldüğü haliyle resim için de o olacak yepyeni bir sanata doğru yol alınıyor."

"Bir Picasso, bir cerrahın cesedi teşrih etmesi gibi inceler nesneyi."

Bazı değerlendirmeler boş laflar olsa da, tanık Apollinaire'in analiz ve kesinlik göstermekten ziyade gönül almak ya da koşullara uymak için yazdığı bu sayfalarda şiirsel büyüleyicilik eksik değildir. "Yeni ressamlar" adı altında Picasso ve Braque, Metzinger, Gleizes, Marie Laurencin, Juan Gris, Léger, Picabia, Duchamp'ı birbirine karıştırır ve ek olarak da Duchamp-Villon'u ekler. Kitabın sonundaki bir not, "kübist okula iyi kötü eklenen" sanat-

çıları saymakta olup dört kategori ayırt eder. Apollinaire bunların da basındaki savunucusudur. Bilimsel kübizmde Villon ve Marcoussis'i, fiziksel kübizmde Marchand, Herbin ve Vera'yı, Orpheusçu kübizmde Pierre Dumont ile Valensi'yi ve "uzun süre önce başlamış ve yurtdışında şimdiden etkili önemli bir hareket oluşturan" içgüdüsel kübizmde de Henri Matisse, Rouault, Derain, Dufy, Von Dongen, Severini gibi sanatçıları sayar.

Bu tür sınıflandırmalar ve içerikleri karşısında şaşırabiliriz, ama kübizmi hiç uygulamamış ya da pek az uygulamış bazı sanatçıları kübizme bağlayan Apollinaire'in, İtalyan fütüristleri ve Alman soyutçuları karşısında bir tür ortak cephe oluşturmak istediği şüphe götürmez.

Çünkü ona göre kübizm modern resmin tek akımıdır ve kübizme her eğilimden ressamları katarak bu akımın kısmen evrenselliğini ileri sürüyordu. Apollinaire yanılmıyordu; kübist olmayanlar bile ya da kübizmi inkâr etmiş veya onunla mücadele etmiş olanlar bile kübizme az çok yakınlaşmışlardı. Yorumcularının durumu da aynıydı; Canudo'dan Reverdy'ye, Roger Allard'dan Max Goth'a, Louis Vauxcelles'den Gustave Kahn'a, Adolphe Basler ya da fütürizmin kurucusu Marinetti'ye dek kübizmi gözardı etmiş sanat yazarı pek yoktu.

Apollinaire'in en büyük hatası kübizmi resim geleneğine dahil etmek istemesiydi, olsa ki kübizm, tersine, köklü bir kopuştu. Apollinaire kübizmi "yeni bir Fransız okulu" yaptı ve "kübistler Ingres'e bağlılıklarını belirtebilirler çünkü onlara göre –Apollinaire için de olduğu gibi– desen sanatın namusudur." Bu konuda "plastik erdemler"den söz eden ve "saflık", "birlik", "hakikat", "güzellik" terim-

lerini kullanan Guillaume, kübizmin anlamını tamamen yanlış ifade etmektedir; Braque ve Picasso'nun plastik dili ve yeni dünya görüşü onun tam tersini ileri sürmektedir.

Kuşkusuz ki Apollinaire'in izleyicileri kübist saldırganlıklara daha iyi alıştırmak için böyle davranmış olduğu düşünülebilir, ama kullandığı üslup, genellikle saldırgan olan günlüklerinin üslubundan oldukça farklıdır ve bu yeni resmin provoke edici içeriğini süzmeye ve onu tarihsel zincirin halkalarından biri yapmaya, mantıksal kılmaya, düzen ve uyum kabul etmeye yöneliktir. Kübizmin yaratıcıları ise bunu kabullenemez.

XI. – Delaunay ve kübizmin "ikiye ayrılması"

Apollinaire'e pek bağlı olan Delaunay'in adının *Kübist Ressamlar*'da pek az geçmesinin nedeni, Apollinaire'in tamamen ona ayıracağı bir ikinci cilt yayımlamaya söz vermiş olmasıdır. Ressam 1912 Bağımsızlar Salonu'nda çok önemli bir kompozisyon sergiler: *Paris Şehri* (Modern Sanat Müzesi, Paris).

Anıtsal, dekoratif ve alegorik büyük kompozisyonun itibarını iade etmeye ve modernleştirmeye yönelik bu iddialı yapıt ile kübistlerin yüzüstü bıraktıkları nü, ressamın önceki araştırmalarının sentezini gerçekleştirir; Picasso için beş yıl önce *Avignonlu Genç Kızlar*, katedilen yol ve ardışık evreleri neyse, bu eser de onunla karşılaştırılabilir. Cézanne'cı kübizm, sonra *Şehirler* ve *Eiffel Kulesi* dizileri, Delaunay'ın katettiği yeni evreyi, renk yoluyla yapımı

onaylayan bu eseri beslemiştir. Roger Allard *Paris Şehri*'nin "havai fişek etkisi"ni över.

Apollinaire'in ünlü bir şiirine esin kaynağı olacak *Eşzamanlı Pencereler*'iyle birlikte (*Şehre Bakan Eşzamanlı Pencere*, Hamburger Kunsthalle, Hamburg, 1912; *Eşzamanlı Olarak Açılmış Pencereler*, Tate Gallery, Londra, 1912; *Şehre Bakan Pencere*, Städtische Galerie in Lembachhaus, Münih, vs.) Delaunay daha da öteye gider. Kendi deyimiyle, "somutun soyut öğeleri"nin görüldüğü bu eserleri yaparken, "nesne artıkları"nın, renk-ışık egemenliğine ve özerkliğine karşı duran "zararlı öğeler" olduğunu saptar. "Gerçeklik içinde görülen, renkli düzeni çürüten nesneleri" ortadan kaldırmaya karar verir. "Biçimsel renk sorununa saldırıyordum" diye ekler Delaunay, birinci *Disk*'ini ve soyut *Değirmi Biçimler*'ini resmederken. Kübizmi yalnızca "izlenimcilik ile soyut sanat arasındaki geçiş evresi" olarak gördüğü anlaşılmaktadır.

"Delaunay için bir evre olan," diye yazacaktır Bernard Dorival, "kübizm, belki de bir konaklamadan başkası değildi; tıpkı bir "İspanyol hanı" gibi, ancak kendi getirdiğini yer" (B. Dorival; *Robert Delaunay*, Paris-Brüksel, 1975).

Bu *Disk* (koleksiyon Burton Tremaine, Meriden, Connecticut) Delaunay'ın ilk nesnel-olmayan eseridir, yine de gerçekten koptuğu anlamına gelmez. *Değirmi Biçimler*'ini *Güneş* ve *Ay* olarak adlandırır. Bu iki kelime kimi zaman eşleştirilir ve soyutlamanın radikal olduğu Kandinsky'nin tersine "figürler"i kullanır, bunlar geometrik figürler de olabilir ve ışığa büyük önem verir. 1912 tarihli bir metinde Delaunay şunu yazar: "Ne etki vardır, ne nesne, ne imge... Tamamen ifadeci bir resim sanatına vardık, geçmişin bü-

tün arkaik, geometrik stillerinin dışında, plastikleşmiş bir sanat... Işık bir yöntem değildir, duyarlılıktan kaynaklanır... Işık olmadan ve dolayısıyla duyarlılık olmadan hiçbir şey yapamayız..."

Apollinaire, Delaunay'ın aydınlık soyutlamasını "orfizm" olarak adlandırır ve Delaunay'ın *Üçüncü Temsil: Cardiff'in Ekibi*'ni (Paris Şehri Modern Sanat Müzesi) sergilediği 1913 tarihli Bağımsızlar Salonu vesilesiyle, bu "orfizm"in etrafında Léger, Marie Laurencin, Gleizes, Metzinger ile birlikte bir hareket yaratmaya kalkışır. Kendini "kübizmin sapkını" ilan eden ressam, bu büyük kompozisyonda figürasyona geri döner; renk-ışık, geometrik hacimleri "yer"ken, Eiffel Kulesi, Büyük Tekerlek ve büyük bir uçak markası olan "Astra" yazısı, futbolcuların tavırlarıyla uyum içinde, eserin lirik atılımını ve modernliğini onaylar.

"Kübizmin ikiye ayrılması" tamamlanmıştır. Kelime içinde taşıyor olsa da, "nesne" artık pek yoktur; o dönemde sözcüsü ve savunucusu Apollinaire olan Delaunay'ın temel kaygısı özellikle Braque ile Picasso'nun ciddi uyumlarına ve entelektüalizmine karşı koymaktır. *Pencereler*'in yaratıcısı, o dönemde, karısı Sonia'nın da desteğiyle, son derece hareketli ve tanıdığı bol biridir: Paris'teki Barbazanges galerisinde, Berlin'deki Der Sturm galerisinde kişisel sergi, Bağımsızlar ve Sonbahar sergilerine katılım, çok sayıda ortak sergi (Delaunay en bilinen ve Almanya'da en fazla sergilenen Fransız sanatçıdır), konferanslar ve Apollinaire'in yazıları, vs.

Chevreul'den ödünç alınan deyim olan "eşzamanlı tezat" ve renk-ışık kullanımı yoluyla Delaunay kübizme en radikal biçimde karşı çıkar ve yeni yollar açar. *Disk-*

ler, *Değirmi Biçimler*, *Blériot'nun Anısına* (Kunstmuseum, Basel, 1914), *Futbol* (suluboya, Modern Sanat Müzesi, Paris, 1918), *Politik Dram* (Bayan Caillaux'nun Calmette'i öldürmesinden esinlenen yağ ve yapışkan kâğıt), ressamın "orfizm"den yola çıkarak, Braque ile Picasso'nun zihinsel sanatından kopan evrensel lirizme duyarlı ve plastik bir ifade verme hedefi içinde eserine atfettiği yönelimi gayet iyi belirtmektedir. Kübizme hareketi ve rengi dahil ederek, kübizmi parçalamaktan ziyade zenginleştirmiştir; aynı zamanda çok sayıda ressamı da etkilemiştir.

XII. – Léger ve gerçeğin dinamizmi

1911-1912 yılından itibaren renk Léger'de giderek büyüyen bir önem taşır; aynı dönemde fütüristlerin onun üzerinde –başka birçok kübist üzerinde de olduğu gibi– önemli bir etkisi olmuştur. Léger gerçekten kopma ihtiyacı duymamıştır. 1910-1911 tarihli *Düğün*'de (Modern Sanat Müzesi, Paris), kübist parçalanmayı dikkate alsa da, figüratif öğe egemendir. Ressam, gerçek doğasına zaten pek az denk düşen entelektüel kübizmden uzaklaşmasına katkıda bulunmuş olan Delaunay'e bağlıdır; tuvallerine hareketi dahil eder ve stilistik iradesi net biçimde kendini gösteren geometrik bir yapısal homojenlik içinde kendini ifade eder, değirmi biçimlerden, yuvarlak hacimlerden, ince uzun figürlerden hoşlandığını gizlemez. İnsani öğe ve şehir öğesi, varlıkların gövdesi ve doğanın büyük gövdesi onun için birbirinden ayrılmaz şeylerdir. Léger aynı zamanda modern mekanik yapımlara da değer verir; hız, gerçekliği

şiddetli biçimde parçalar, biçimleri yerinden eder, zıtlaştırır, düzenlerini bozar.

Sigara İçenler'de (The Solomon Guggenheim Museum, New York) bulutların eğimleriyle şehrin düz çizgili yapraklarını karşı karşıya getirir; evler ya canlı renklerle işlenmiştir ya da siyah ve griler içinde şekillendirilmiştir. Bu gerçekçi öğeler, sigara içenler gibi, ilk planda, soyut biçimlerle sürekli olarak kesintiye uğrar.

Düzenlenişi ve uyumu güçlü olan 1912 tarihli *Mavili Kadın* (Kunstmuseum, Basel) Léger'nin ve savaş öncesinin önemli eserlerinden biridir; silindir hacimlerin ve "zorunlu kuvvet ilacı" olduğunu söylediği rengin onun açısından taşıdığı önemi vurgular. *Ormandaki Çıplaklar*'da kullandığı haliyle biçimlerin eklemlerinden çıkarılmasına, renklerin eklemlerinden çıkarılmasını ve böylelikle çok net ve yoğun bir kimlik edinmelerini de ekler; eşzamanlı bakışı uygulamasa da, nesneleri analiz eder, en küçük ayrıntısını inceler, parçalar, sonra parlak renkler halinde uygulanan ya da parçalanan, zıt geniş düzlemler halinde sentezi gerçekleştirir. Ortodoks kübizmin hareketsizliğine karşı Léger, dinamizmi, senkoplu ritimleri, ani ve kaçamak ışık patlamalarını, şehirlerin, fabrikaların, makinenin güç ve şiddetini tercih eder.

Büyük tezatlar yasası hâlâ onun amentüsüdür. Bu yasayı 1913'te *Biçim Tezatları* denen bir dizi tuvale uygular. Bu biçimler makine öğelerini hatırlatan üçboyutlu katı hacimler olarak ele alınmış olsa da, bunlara soyut eserler olarak da bakılabilir. Léger'ye göre uzamdaki her biçim dönmektedir; bu nedenle *Pipo İçenler*'ini, *Merdiven*'deki (Kunsthaus, Zürih, 1913) ve daha sonra da 1916-1917

tarihli *Pipolu Asker* ve *İskambil Oynayanlar*'ında kişilerini silindire dönüştürür; Braque ve Picasso olsaydı, onları üçgen yaparlardı. Ressam, canlı bir gerçeklik verdiği bu öğelerin ağırlığını, kütlesini, hacmini hissetmektedir.

XIII. – Duchamp ve hareketin keşfi

Léger'nin hareketi ifade ediş tarzı onu fütüristlerle karşı karşıya getirir. Buna karşılık fütüristler de Marcel Duchamp'ı –o kendini korumuş olsa da– etkilemişlerdir. Bu ressamlar ancak Şubat 1912'de Paris'te sergi açmış olsalar da manifestoları biliniyordu. Duchamp kübizme aşırı bir değer vermez, "sistematikleştirme" karşısındaki "kuşku"su onu kübizmin entelektüel içeriğinden uzaklaştırır; bununla birlikte, kübizmin yapıcı yanına değer verir, 1911-1912 tarihli birçok tabloda "analitik kübizm"i kullanır ama çok fazla inanç bağlamaz ve tablonun icrasında ışığın rolü üzerine deneyimlere de eşzamanlı olarak girişir. "Kübizm beni yalnızca birkaç ay ilgilendirdi," demiştir Duchamp, "1912 yılının sonundayken çoktan başka şeyler düşünmeye başlamıştım. Dolayısıyla, bir inançtan ziyade bir deneyim biçimiydi..." (M. *Duchamp, Ingénieur du temps perdu*; Pierre Cabanne ile söyleşi, Paris, 1967 ve 1977.)

Bu "başka şey" hareketin keşfidir, daha doğrusu kronofotografi dolayısıyla hareket halindeki bedenin ardışık görüntüleridir. Duchamp 1911 sonunda *Trendeki Üzgün Genç Adam*'ı (Peggy Guggenheim Vaktı, Venedik) ve 1911-1912'de de *Merdivenden İnen Çıplak*'ın iki versiyonunu (Philadelphia Museum of Art, Arensberg koleksiyonu)

yapar. Burada "hareketin statik bir imgesini yaratmak istediğini" kendisi itiraf eder: maruz kalınan ve iradi hareket. Duchamp'ı fütüristlerden ayıran şey, hareketin, kendi "niteliği"ni koruyan bireyin karakterini, davranışını etkilememesidir. Fütürizmin etkisi altında kübizmin dışına çıkmış olsa da, kelimenin tam anlamıyla hareketin dışında onu ilgilendiren şey, bu hareketin uzamıdır, etrafta olup bitendir.

Duchamp *Merdivenden İnen Çıplak*'ının ikinci versiyonunu 1912 tarihli Bağımsızlar Salonu'nda sergiler ama kübistler, özellikle de Gleizes, tabloyu geri çekmesi için kardeşleri aracılığıyla müdahale ederler. Eser ertesi yıl, New York'taki "Armory Show"da sergilenecek ve büyük bir skandala yol açacaktır.

XIV. – Fütüristler ve Altın Kesit

10. Sonbahar Salonu kapılarını 1 Ekim 1912'de açar. "Kübist" sergiciler önceki yılla aynıdır; ilginin temel odağı Duchamp-Villon'un yaptığı "kübist ev"dir. Gerçek büyüklükteki bir fasadın giriş katından ibarettir yalnızca. İçerisi André Mare, Duchamp-Villon, Gampert, La Fresnaye, Marinot, Desvallières, Villon tarafından döşenmiş ve süslenmiş, ayrıca La Fresnaye, Léger, Metzinger, Marie Laurencin, Paul Vera'nın tuvalleriyle ve Duchamp-Villon'un heykelleriyle süslenmiştir. Mimarinin tamamen geometrik sadeliği ona niteleyici sıfatını veriyordu; mobilyalar, nesneler, duvar kâğıtları, perdeler ise dönemin dekoratif araştırmalarının kargaşa ve muğlaklığını yansıtıyordu. Yeni olan ve geometrik bir görünüm sunan her şeyi "kübist"

diye niteleme alışkanlığı edinilmişti; bu durum bir skandal yaratmaya yeter. Uzaktan bakıldığında bu fasat bize kesinlikle neo-klasik görünür; yalnızca salonlarda kübist olarak kabul edilen sanatçıların tuvalleri kübistti.

Altın Kesit Salonu on sekiz gün sonra açıldı; buraya, aralarında Archipenko, Villon, Gris, Duchamp-Villon, Gleizes, La Fresnaye, Metzinger, Picabia, Lhote, Marcoussis'in de yer aldığı otuz kadar sanatçı katıldı. Apollinaire, Maurice Raynal ve René Blum konferanslar verdiler, eleştiri dalgası devam ediyordu. Belediye meclisi üyelerinden M. Lampué, güzel sanatlar müsteşarı Léon Bérard'a yazarak, bir "ulusal anıt" (Grand Palais) içinde "bu türden dehşetlerin" (kübist tuvaller) varlığına itiraz eder; "mide bulantısı" geçirdiğini belirtir ve sergiye katılanları "sanat dünyasında, gündelik hayattaki külhanbeyler gibi davranan şer sürüsü" olarak niteler! Mecliste de bu Léon Bérard, M. Jean-Louis Breton tarafından şiddetle sorguya çekilir: "Ulusal saraylarımızın bu denli sanat-karşıtı ve millet-karşıtı nitelikte gösterilere hizmet edebilmesi kabul edilemez." Sosyalist Marcel Sembat kübistleri savunur: "Bir tablo size kötü geldiğinde, tartışmasız bir hakkınız vardır: ona bakmayıp başkalarına bakabilirsiniz, ama jandarma çağıramazsınız..."

Şubat 1912'deki Bernheim-Jeune galerisinde fütürist ressamların sergisine yazılan önsözde kuvvet çizgileri kavramı yer alır. Bu kavram da, tıpkı Altın Kesit sanatçılarının reddettiği taklit amacıyla perspektif kullanımı gibi, Villon'u ilgilendiriyordu. Fütüristler bu kavramın da parçası olduğu görsel sistemin bütününü kabul ediyorlardı, çünkü bunun parçası olan altın kesiti uyguluyorlardı. Villon, kardeşi Duchamp-Villon'un yaptığı Baudelaire

büstünden söz ederken, dostlarının ve kendisinin, büst çatlarsa belirli kuvvet çizgilerine göre çatlayacağını varsaydıklarını anlattı; onların sorunu fütüristlerinkine çok yakındı ve bu da Braque ile Picasso'nun statik kübizmiyle aralarına bir mesafenin daha girmesi demekti.

Suluçiziyle rötuşlanmış bir fotoğraf provasıyla hazırlanan Villon'un *Yürüyen Askerler* tuvali (Ulusal Modern Sanat Müzesi, Paris) 1913 yılında yapılmıştır ve ressamın fütüristlerle ilişkilerinin muğlaklığının karakteristik ifadesidir. Villon onların etkisini inkâr etmiş ve 1912'deki sergilerini bile görmediğine teminat vermiştir. Bu eserin kaynağı, ona göre, askeri birliğin yürüyüşü sırasında çizdiği krokilerdir. "Ama hareketin içinde olmakla harekete dışardan bakmak farklı şeylerdir," der. "Fütürizm hareketi parçalıyordu, kübizm nesneyi bütün yüzleriyle gösteriyordu" [J. Villon; "Un travail solitaire dans un chemin privé (témoignage sur le futurisme)", *Arts*, 26 Nisan 1961].

"Beni fütüristlerle karşılaştırmak haksızlıktır" diyecektir daha ilerde, "onlar hareketi art arda sıçramalara bölünmüş olarak görüyorlar, bu tamamen sinematografik bir yaklaşımdır, oysa ben süreklilik yoluyla hareketin sentezini ifade etmek istiyorum" (Dora Vallier; *Jacques Villon*, Paris, 1957).

1912 yılında, Léger, Gleizes, Lhote, Marie Laurencin, Gris, Picabia, La Fresnaye, Villon, Marcel Duchamp'ın katılımıyla Normande Modern Resim Cemiyeti'nin III. Sergisi'nde taşradaki ilk kübizm sergisi düzenlenir. Picasso ve Braque ise Köln'deki Sonderbund'da tablolarını sergilemektedirler. Blaue Reiter Münih'te bir gravür ve desen sergisi düzenler ve buna Braque, Delaunay, La Fresnaye

ve Picasso katılır; Picasso Londra'da, Grafton Gallery'deki III. post-empresyonistler sergisine Braque ve Lhote ile birlikte katılır. Moskova'da Valet de Carreau'nun sergisi Gleizes, Le Fauconnier, Léger ve Picasso'yu kabul eder. Barselona'da Duchamp, Gleizes, Gris, Marie Laurencin, Le Fauconnier, Metzingier ile birlikte ve 1912 Şubatında Picasso'nun kişisel bir sergi açtığı Galeri Dalmau'da Léger'yle birlikte kübist sanat sergisi açar; ayrıca, kısa süre sonra Londra'da, Statford Gallery'de sergiler. Ertesi yıl Prag'da sergi düzenleyecek ve Braque, Duchamp, Gleizes, Marie-Laurcencin, Picabia gibi, "Armory Show"a katılacaktır. M. Vauxcelles kübizm konusunda, "geçici bir kriz olan bu resimsel geometrinin dünya çapında yankı uyandıracağını sanmıyorum" derken yanılmıyor mu?

XV. – Kübizm ve soyutlama

Kübizmin geleceği üzerinde iki olay etkili olmuştur: 1911 yılında Münih'te Kandinsky'yle birlikte soyutlama doğarken, hareketin ve rengin ortaya çıkışından etkilenen Delaunay'ın orfizmi de doğmuştur. Picasso, Braque, Léger ve Delaunay, soyutun cazibesine kapılarak nesnel-olmayan tablolar yapmışlardır, ama soyutlamaya bir son olarak bakmamışlardır; kübizm gerçekliğin eksiksiz temsili yönünde bir teşebbüs değil miydi?

Kübistler, her soyut evrede gerçeğe geri dönmenin bir yolunu icat etme zorunluluğunu hissetmişlerdir. Gerçek malzemelerin ve "yapışkan kâğıt"ın resme girişi Picasso ile Braque'ı kapalı teşebbüslerinden kesin olarak uzak-

laştırmıştır. 1912-1913'ten itibaren kübizm ve soyutlama eşzamanlı olarak gelişir, ama kübizm klasik uzama, nesneleri tek yanlı kavramayı sağlayan bakışın uzamına son verirken, soyutlama hayalgücüne, yalnızca zihnin anıştırmasına, her türlü duyumsal ifadeden ve her gerçekçilikten uzak temsile yolu açıyordu.

Bununla birlikte, kübistlerle soyutçular karşılaşacaktır. Kübistlerle birlikte ortak salon ve sergilerde eserlerini sergileyen Francis Picabia 1908-1909 yıllarında temsil edici olmayan iki eser yapar: *Ölüdoğa*, karton üzerine guaş (koleksiyon Judith Rothsvhild, New York) ve *Kauçuk*, kâğıt üzerine suluboya (Modern Sanat Müzesi, Paris). Bunlar nesne karşısında hissedilebilecek bir izlenimi yeniden yaratacak şekilde düzenlenmiş biçim ve renklerdeki kompozisyonlardır. 1912 tarihli Altın Kesit sergisinde Picabia *Hüzünlü Yüz: Paris*'i ve özellikle *Tören Alayı: Sevilla* (özel koleksiyon, New York) ve *Kaynakta Dans*'ı (Philadelphia Museum of Art, koleksiyon Arensberg) sergiler. Bu sonuncusunun bir başka versiyonu da Sonbahar Salonu'nda bulunuyordu.

Bu son iki tuval kübist yapılaşma ile Orfizmin dinamik hareketini karıştırır, ama hiçbir gerçekçi öğe bulunmaz. Bunlar, Apollinaire'in *Kübist Ressamlar*'da yazdığı gibi, "birleşen ya da tezat oluşturan renklerdir, uzamda bir yönleri vardır, estetik etki uyandırmak için degrade olurlar ya da yoğunlukları artar." Soyutlama mı? Şair-eleştirmen bunun yanlış olduğunu ileri sürmektedir. *Tören: Sevilla* ve *Kaynakta Dans*, gerçeklik karşısında doğrudan hissedilen izlenimlerin resimsel transkripsiyonudur. Amerika Birleşik Devletleri'nde kalmış olan ve Fransız avangardının temsilcisi gibi görülen Picabia bir yıl sonra iki büyük tuval

gerçekleştirir: Paris Modern Sanatlar Müzesi'ne ait *Udnie (Amerikalı Genç Kız; dans)* ve Chicago Art Institute'te bulunan *Edtaonisl.* Artık adım atılmıştır, kübist yapım, biçimlerin, ritimlerin ve renklerin hızlandırılmış ve senkoplu hayhuyu içinde yok olur. Bunlar, yine gerçek izlenimlerden esinleniyor olsalar da, gerçekliğe hiçbir biçimsel referans göstermezler. Bu soyut tuvaller dinamik renkli fragmanlardan oluşmuştur ve bunların yoğunluk çeşitlilikleri ve renkli karşıtlıkları, parçalanmış bir uzamın içindeki hareketi ifade eder.

Çek kökenli olan Frantisek Kupka, Picabia ve Delaunay'la birlikte, Fransa'daki soyut arayışların öncülerinden biridir; eşiği aşmadan önce uzun süre el yordamıyla ilerlemiştir. 1912 tarihli Sonbahar Salonu'nda *Amorpha, İki Renkli Füg*'ü (Ulusal Galeri, Prag) ve *Amorpha, Sıcak Tekrenkli*'yi (özel koleksiyon, Amerika Birleşik Devletleri) sergiler. Öncesinde çok sayıda etüd bulunan her iki tuval de sansasyon yaratır. Yıldızların yörüngelerini hatırlatan eğimlerin ve elipslerin bu çoklu bileşimi, dekoratif niyetlerden yoksun değildir; şiddetsiz, çatışmasız lirik bir dinamizmle, tamamen müzikal bir dinginlik ve Delaunay'ınkileri hatırlatan sıcak renklerle hareketi ifade ederler. Apollinaire onu Orfizm bayrağı altına yerleştirir. Picabia ve Delaunay'ın tersine, Kupka figürasyona asla geri dönmeyecektir.

XVI. – Kübizmin aşılması ve sonu

Orfizmin ve Delaunay'ın etkisi altındaki Salon kübistleri, harekete ve renge geri dönüşlerini bildirirler. Mart

1913'teki Bağımsızlar salonu'nda, Gleizes, Metzinger, Delaunay, Léger, Picabia, Lhote, La Fresnaye, Marcoussis ve Alfred Reth gibi sanatçıların eserlerinde bu gelişme hissedilmektedir. Apollinaire Orfizmi "empresyonizmin, bölünmeciliğin, fovist okulun ve kübizmin yavaş yavaş gelişen mantıksal sonucu" (*L'Intransigeant*, 25 Mart 1913) olarak selamlar!

Delaunay genç bir şair olan Blaise Cendrars'la bağ kurmuştur. Cendrars'ın *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* adlı şiiri Sonia Delaunay tarafından eşzamanlı renklerle resimlendirilir. Tek bir yaprak üzerinde yayımlanan eser 150 adet basılır ve bunun 8'i parşömen üzerinedir. "Birinci Eşzamanlı Kitap"ın kapağı da eşzamanlı renklerle süslenmiştir ve kısa sürede ünlenir.

Braque ve Picasso mesafeli durmaya çalışırken, Robert ve Sonia Delaunay birçok genç sanatçının arayış ve coşkularını somutlaştırırlar. Bu ortam, İtalyan yazar Ricciotto Canudo tarafından *Montjoie* dergisinin kuruluşuyla tescillenir. Apollinaire ve Salmon sanat günlüğünü tutmayı üstlenirler. Kasım ayında Salmon ve André Billy'nin kurduğu *Soirée de Paris* dergisinin ilk sayısı çıkar.* Dergi aynı zamanda yeni resmin ve kübizmin en faal kürsülerinden biri olacaktır. Apollinaire görüşlerini ortaya koyar ve daha ilk sayıdan itibaren Picasso'yu över. Bu durum birçok abo-

* 18. sayıda Billy ve Salmon dergiyi, edebi ve sanatsal emelleri olan, servet sahibi –Serge Ferat denen– ressam Jastrebzoff ile Rus kökenli kız kardeşi Barones Hélène d'Ottingen'e sattılar. Apollinaire dergiye yazmaya devam etti. Keza Billy, Max Jacob, Maurice Raynal, Fernand Fleuret de yazdılar. Ferat ve kız kardeşi Jean Cérusse, Roch Grey ve Leonard Pieux takma adlarıyla dergiye katıldılar.

nenin dergiyi bırakmasına yol açar. Ardından, Sonbahar Salonu'nun tanıtımı, Marie Laurencin, Gleizes, Metzinger, vs.nin eserlerinin röprodüksiyonlarıyla birlikte yayımlanır. Gümrükçü Rousseau'nun, Derain, Braque, Léger, Picabia'nın tuvalleri, Archipenko'nun heykelleri sonraki sayılarda yayımlanır. Léger, "Günümüz Resim Yapıtları" üzerine Wassilieff Akademisi'nde yapmış olduğu konferansı yayımlar.

Picasso çok sayıda ölüdoğada yapışkan kâğıdın sunduğu bütün imkânları kullanmaya devam eder. Mart 1913'te vardığı Céret'de verimli aylar geçirir. Karmaşıklığına rağmen çok düzenli büyük bir tuval olan *Gitarlı Adam*'ı (eski koleksiyon André Meyer, New York); ve öngörülmemiş mizahıyla (özellikle Wobe maskelerinden esinlenen bıyıklı başın farklı açılardan görünme tarzı), parlak renklerle yapılmış *Arlequin*'i orada yapar. Bacaklar da tuhaf bir şekilde işlenmiştir; biri kütlesel ve eğik hacimlerden oluşmuştur, diğeri stilize açılardan. Aynı dönemde Picasso, Kahnweiler'in yayımladığı Max Jacob'un *Le Siège de Jérusalem*'ini resmetmek için kuru kalemle gravürler yapar.

Paris'e geri dönen Picasso ile Eva'nın ağustos ayında Schœlcher sokağına yerleşmesi, çok karmaşık tuval ve kolajların, ardından konstrüksiyonların olağanüstü biçimde ortaya çıkmasına yol açar. *Keman* (Picasso Müzesi), *Gitar ve Bass Şişesi* (Picasso Müzesi), *Gitar ve Şişe* (The Museum of Modern Art, New York, fragmanlar) gibi eserler günümüze dek –genellikle kötü durumda– erişenler arasındadır. *Les Soirées de Paris*'de yayımlanan bu eserler çok sayıda abonenin dergiden ayrılmasına yol açacaktır. Ahşaptan ve çeşitli yapışkan malzemeden oluşan bu eserlerin soyut

heykelin ve asamblajın gelişimi üzerinde önemli etkisi olacaktır, ama ancak 1966 yılında Picasso'nun Paris'teki büyük sergisi sırasında gerçekten bilinecek ve incelenecektir.

Picasso'nun resmi kübist ortodoksluktan adım adım kurtularak, daha dekoratif, daha stilize, kimi zaman alaycı bir hal alır (*Pipolu Öğrenci*, Céret ya da Paris, 1913). 1913 sonbaharında gerçekleşen ve ressamın eserinde bir dönemeç oluşturan *Koltukta İç Çamaşırlı Kadın* (özel koleksiyon, New York) için yapılan farklı etüdlerde yeni bir sentaks kendini gösterir. Geniş parlak renkleri ve göz yanıltıcı tezat malzemeleri, üçgensi küçük kafası ve dışa çıkık iki çift göğsüyle fantastik görünümlü bu tuval gerçeküstücülerin çok hoşuna gidecektir. Onların 1936'daki Londra sergisinde gösterildiğinde Eluard tabloyu coşkuyla tarif edecektir.

İç Çamaşırlı Kadın'da çarpıcı olan şey, gerçeklik ile hayalgücünün karışımıdır ve buradan, ironik bir büyücü olan Picasso tuhaf yaratıklar çıkarmıştır. Kübizm parçalanır ve kendi kendisiyle alay ederken, ressam da yeni alanların dökümünü çıkartır ve takipçileri zahmetli geometrik ayrışımlarını sürdürürken, o yeni, dekoratif, şiirsel bir yola girer. Pierre Daix'ye göre, bu, Cocteau ile Erik Satie'nin ünlü balesi *Gösteri*'nin kişilerinin ilk taslaklarıdır.

Buna karşılık, Braque kesinliğe sadık kalırken, yapışkan kağıdın sayısız olasılıklarını keşfeder. Philadelphia Museum of Art'taki *Gitarlı Ölüdoğa*, Basel'deki Kunstmuseum'da bulunan *Yuvarlak Masa*, 1913 tarihli ve Paris'teki Modern Sanat Müzesi'nde yer alan *Gitarlı Genç Kız* ve daha birçokları ciddi biçimde yapılandırılmış eserlerdir; doğrusal geniş düzlemlerle, sade bir yazı, kah-

verengi, yeşil kül rengi, toprak rengi ve siyahların renkli yelpazesiyle kimi zaman "kapalı" olduğu bile söylenebilir. Sonraki bazı eserler, Picasso'nun *Yuvarlak Masa ve Klarnet* (özel koleksiyon, New York, 1914), *Bardaklar ve Şişeler (Kürkler)* (özel koleksiyon, Basel), *Müzik Bestesi* (Phillips Collection, Washington) gibi konstrüksiyonlarından etkilenmiştir. 1914 ilkbaharında Braque son derece önemli bir tuval yapar: *Gitarlı Adam* (Modern Sanat Müzesi, Paris). Bu eserde doğrusal düzlemlerin mimarisi tanecikli dokulu ya da benekli renk yüzeylerini ve göz yanıltan nesne parçalarını karıştırırken, farklılaşmış ışıktaki açık kahverengiler ve toprak renkleri egemenliğini korur.

Picasso gibi Braque da kübizmi geride bırakır, deneyimler dönemi kapanmıştır, bundan böyle sonuçları somutlaştırmak, kurala duygu katmak, kesin ve sade düzenlemeyi yeni renklerle zenginleştirmek önemlidir. (Delaunay'ın deyişiyle) kapalı kübizmin "örümcek ağları" birbirini yırtmakta, çeşitli düzlemler ve canlı renkler halinde parçalanmaktadır. Braque saf üsluptan kaçınsa da, Picasso bunu kullanmakta tereddüt etmez; yorulmak bilmez bir maceracı olarak *İç Çamaşırlı Kadın*'la başlar, bir süre sonra *Gitarlı Kadın* (The Museum of Modern Art, New York) ve *Koltukta Oturan Kadın* (sanatçının mirası) barok bir tarzda devam ederken, Braque onun ölçüsüzlüğünün karşısına kesinlik, incelik ve ağırbaşlılık çıkartır.

"Analitik kübizm", "kapalı kübizm", "sentetik kübizm" sınıflamalarının anlamı yoktur. Picasso'nun 1913 sonbaharından 1914 ilkbaharına dek yaptığı şekillendirilmiş ve lirik ölü doğalar ile aynı dönemde Braque'ın yaptığı yoğun, ağırbaşlı, ressamlık mesleğinin bütün zenginlikleriyle tit-

reşen ölü doğaları karşılaştırılırsa, iki dostun gelecekteki yolları görülür. Picasso'nun 1914 başındaki birçok eserine "kübist rokoko" adı verilmiştir; bunlarda acı renkler, dekoratif parçalar, barok ritimler, yumaklar ve diğer noktalamalar kullanılır. Bu dönemin en karakteristik ve oldukça yanlış tanımlanan tuvali 1914 yazı boyunca Avignon'da gerçekleştirilen *Yeşil Ölüdoğa*'dır (The Museum of Modern Art, New York).

Önceki ayların bazı tuvalleri kübizmin bir parodisini akla getirebilir; Picasso sözdizimiyle oynar ve meydan okuma zevkiyle, keza maceranın cazibesiyle bunu alaya alır. Alışıldık ustalığıyla yeni envanterler uygular, geçmişin kolajlarını, MA JOILE temalarını yeniden ele alır, çalışkan "kübistör"leri çok geride bırakan, çok çeşitli, hatta en çelişkili teknikleri kullanır. Konstrüksiyonlara kendini verdiği de olur, heykel yapmaya yeniden başlar (*Absent Kadehi*) ve aniden en doğalcı biçimde *Ressam ve Modeli*'ni çizmeye başlar. 1914 yazının yağlıboya ve kurşun kalemle yapılmış bu eseri tek bir örnektir ve eserleri arasında, 1920-22 yıllarının "klasikçi" döneminin habercisi olan atölyenin yeniden doğumuna dek tamamen meçhul kalacaktır.

Braque haziranın ortasında bisikletle Paris'ten ayrılır, küçük etaplar halinde yol alarak 5 Temmuz'da Sorgues'a varır. Picasso da aynı dönemde Avignon'a gider. 2 Ağustos'ta savaş patlak vermiştir. Picasso, ortağı ve dostu Braque'ı, Derain'le birlikte şehir garına götürür. "Bir daha birbirimizi asla görmedik," diyecektir. Bu bir takılmadır, ama dostluklarının savaştan önceki gibi olmayacağı doğrudur. Bir dönem tamamlanıyordu. Kübizm de.

III. Bölüm

KÜBİST BİR HEYKELCİLİK VAR MIDIR?

1909 yılında Picasso *Kadın Başı*'yla birlikte, iki boyutta deneyimlediği sorunları üç boyuta taşımaya çalışmıştı: Seyircinin bütünüyle kavrayabilmek için etrafında dönmek zorunda olduğu, aynı nesnenin köşeli çokyüzünün yan yana getirilmesiyle ifade bulan birçok görünümünü tek bir imgede bir araya getirmeye çalışmak. Ayrıca bu *Baş*, burnun çok belirgin bir çizgisini eksen alan bir tür bükülme hareketiyle canlanır; ışık, çokyüzler üzerinde oynayarak, Horta'da kaldığı dönemki figürlerin uzantısı içinde yer alan bu heykelin bütünsel görünümünü sürekli değiştirir. Picasso insan yüzüne, tıpkı her günkü görünümünde olduğu gibi, ardışık ya da eşzamanlı yaklaşımlardan ve bakış açılarından oluşan, parçalı bir temsil verir.

Kübist resim ile kübist heykel arasındaki doğa özdeşliği böylece belirginleşir; resim, üçboyutlu öğelerin uzamsal bağlam değişikliğini belirtir ve tuvallerin ikiboyutlu bir yansımaya indirgenmiş heykeller olduğu şeklindeki sık rastlanan izlenim buradan doğar. Demek ki heykel resmin

mantıksal tamamlayıcısı, hatta doğrulanması olarak belirir.

Picasso 1912 yılında tahta, karton, sac, ip gibi şeylerden birçok asamblaj gerçekleştirecektir. Bunlar, madde ve uzam içinde, kübist tabloların bu uzantısını kusursuzca aydınlatacaklardır; nesneyi yepyeni bir görünümde sunarken yeniden oluştururlar. 1914 tarihli boyalı tunçtan *Absent Kadehi*'nde Picasso kadehin hem dışını hem içini gösterir, kadehin üzerine, içinde bir parça şeker bulunan gerçek bir absent ızgarası konulmuştur; rölyef içinde bu şeffaflık arayışı heykelde çok yenidir. "Resim-yapışkan kâğıt-asamblaj-heykel" diyaloğu yerleşmiştir ve daha ilerde "kafes parmaklıklı heykeller"e varacak yeni icatlara yolu açacaktır. "Bunlar," der Kahnweiler, "bir tür *uzam içinde desen* oluştururlar, ama aynı zamanda, heykelin daha önce mimariye hiç ait olmamış bir alanının fethine doğru ilk adımı belirlerler: *uzamların yaratılması*." (D. H. Kahnweiler, *Les Sculptures de Picasso*, Paris, 1949.)

Picasso bu *Absent Kadehi*'nin (altı tanedir) tunç baskılarının dördünü 1914 ilkbahar tuvallerinin dekoratif yumaklanmalarıyla boyadı. Bu da, resim uzamı içinde bir tür dayanak gibi olan bu nesneye ciddi resimsel etkiler verir.

Rus Archipenko, kübist yapılaşmayı benimseyen ilk heykeltıraşlardan biridir. 1908 yılında Moskova'dan Paris'e geldiğinde ilkel sanatları, Afrika sanatını, Uzakdoğu ve Ortadoğu sanatını keşfedişi onu etkiler ve bunlar kendi ana kültürünün, özellikle ikon resminin üzerine eklenir, 1909 yılında formların indirgenip geometrileştirilmesi kübist ilkesini *Oturan Siyah Gövde*'ye, ardından 1910 yılında *Kedili Kadın*'a uygular ve özellikle hacimlerin

uçuculaşmasına bağlı kalır. Şekil verici olmaktan ziyade teorisyen olarak çalışır, kütleleri basitleştirerek ve bunları matematik olarak yeniden eklemleyerek ifade etmeye çalışır. Boşluklar ve doluluklar kesin hesaplarla gerçekleştirilir; öncelikle bütünsel olan eserleri soyutlamanın sınırlarına kadar açılır, uzar ve basitleşir; örneğin 1913 tarihli *Üçgensi Zemin Üzerinde Figür* ve Archipenko'nun 1914 tarihli *Gondolcu*'yla birlikte en karmaşık ve en tamamlanmış heykellerinden biri olan *Boksörler.*

Ayrıca birçok asamblaj da yapmıştır. Bunlarda, katlanmış ve eğik, kimi zaman boyalı metal levhalar ve denetimli yansıma bükülme ve etkileşimlerine yol açacak şekilde boyalı ahşap kullanmıştır (*Medrano I*, 1912; *Medrano II*, 1913; *Aynanın Karşısındaki Kadın*, 1913). Yansıma yoluyla çoklu görüntünün bu kavranışı, onun heykelinin en yeni öğesi olarak görülür; ama Archipenko şekil verici olmaktan ziyade yapımcı olarak çalışma eğilimindedir, bu "heykel-resimler" fikir yayar ama genellikle sanatsal deneyimin ve stilizasyonun ötesine geçmezler.

Romanya'da doğan Brancusi 1904 yılında Paris'e varmıştı, üç yıl sonra, doğalcılığı ve Rodin'in etkisini terk ederek, Cézanne'cı sentezin bilincine varır ve önceki eserlerinden tam bir kopuşla mimari bir yola girer. 1910 yılında ünlü *Öpücük*'ü gerçekleştirir. Bir Rus kızının, Tanosa Gassevskaya'nın Montparnasse mezarlığındaki anıtıdır bu. İlk etüdler 1908 tarihli olup, on üç varyasyon ve replik içeren, döngünün tamamı 1912 yılında tamamlanacak olan *Uyuyan Esin Perisi*'nin etüdlerine de bu dönemde girişir.

Öpücük; güçlü kuvvetli hatlara sahip, geometrik yekpareliği tartışmasız güçte olan bu eser "kübik" midir, "kü-

bist" midir? Taş bloğu birleştiren basit bir şema içinde birbirine sarılmış iki gövdeyi kapsayan bu kapalı hacim bir fikir içermektedir; yaşamı doğuran ikilik ilkesi burada saflık ve kuvvetle ifade edilmiştir. Kübist anlayışlardan uzaktayız; Brancusi özellikle ilkel heykele, ülkesinin köylü mimarisinin ahşap dayanaklarına bağlıdır. *Uyuyan Esin Perisi*'nde yumurtamsı çizgilerin titizlikle incelenmesi adım adım azami sadelik ve kesinliğe varmıştır.

1913 tarihli *Matmazel Pogany*'nin de yumurtamsı bir başı, daire kemeri şeklinde yuvasından fırlamış iki büyük gözü vardır; formların anası olan oval takıntısı gerek 1933'e kadar birbirini izleyecek bu başın farklı versiyonlarında, gerekse de sonraki birçok eserde Brancusi'nin peşini bırakmayacaktır. 1918 tarihli *Prenses X*'te form sentezi mutlağa erişir. "Soyutlamaya değil (...) kendi geometrisini yaratarak maddenin tinselleştirilmesine varır" diye yazacaktır Paul Fierens. Böylelikle Brancusi kübist anlayışla birleştirilebilir, ama Archipenko ile Duchamp-Villon'un tam zıddı yönde yer alır.

Dönemin tarih yazarları, kübist heykelciler arasında, hakkında pek az şey bilinen Auguste Agero'yu anarlar. Farklı salonlarda ve Altın Kesit'teki sergilerinde Brancusi, Archipenko ya da Duchamp-Villon'la karşılaştırılır. Apollinaire 1913 yılında şunu yazar: "Oyulmuş heykelciklerinde, cümle kapıları gibi açık figürlerinde, atmosfere yeni heykel içinde oynaması gereken mimari rolü verdi" (*L'Intransigeant*, 21 Haziran).

Macar Josep Csaky 1910 yılında kübizmin ilkelerine katılır ve 1911-1913 yıllarının kargaşalı salonlarında yer alır. Ama yalnızca üç heykel –1911 tarihli alçıdan bir *Er-*

gen Başı (Szegeo Müzesi, Macaristan), 1913 tarihli bir *Giyinik Figür* ve 1914 tarihli, beyaz taştan bir *Baş* (bu son ikisi Paris Modern Sanatlar Müzesi'ndedir)– bu dönemden kalmıştır. Csaky biçimleri keskin köşelerle eklemlenmiş büyük yekpare kütlelere indirgeyene dek basitleştirir. *Baş*, üzerinde ışığın etki ettiği yüzeyin kesimini vurgulayan üst üste binen çıkık planların oyunuyla kübizme daha yakındır; ifadeci kesinliği içinde çok belirgin bir hacimsel irade sergileyen güçlü bir eserdir. 1914-1918 arasında Csaky Fransız ordusuna katılarak bütün faaliyetine son verir, sonra da genellikle, "gerçek modern klasisizm" olarak bakmaya devam ettiği kübizm anlayışı içindeki araştırmalarına bağlı olan çok kişisel bir soyutlamaya yönelir.

Marcel Duchamp ile Jacques Villon'un kardeşi olan Raymond Duchamp-Villon 1918 yılında kırk iki yaşında öldüğünde, geride kübizmin en belirginleri arasında sayılan on kadar heykel bırakır. Sergilerinden birine 1931 yılında önsöz yazan André Salmon, onun "döneminde yaşayan bütün heykeltıraşlardan önce geldiğini" belirtir.

1910 yılında, Rodin'in etkisinden koparak, *Genç Adam Gövdesi*'ni yapar. Heykel hem çok yapılı hem de dinamiktir ve kuvvet çizgilerini ve temel hacimleri çok kesin bir sentez içinde bir araya getirir. Onun *Baudelaire'in Başı* heykeli, şairin dehasının biriktiği yer olan kafatasına özel bir önem verir ve hâlâ çok klasiktir; 1912 yılındaki *Maggy* ve özellikle son eseri olan *Profesör Gosset'nin Portresi* (1917) ise Afrika heykelinin etkisini gösterir. Duchamp-Villon eserlerinde, anıtsal ve dekoratif, duyumsal niyetler sergiler: *Âşıklar* (1913) ya da *Oturan Kadın*'da (1914) heykeli mimariye dahil etme niyetini de gösterir; "Kübist Ev"

için çalışmalarının tanıklık ettiği gibi, mimari türde heykel yaratmayı tercih etmez.

Temel eseri olan *Büyük At*'tan önce birçok etüd gelir; bunlar arasında *At ve Süvari* ve 1914 tarihli *Küçük At* vardır. Duchamp-Villon, önce, göğsü yan yana konmuş iki tekerlekten oluşan bir ata binmiş şematize bir süvari temsil etmiştir, sonra süvari yok olmuştur ve hayvanın kas yapısı, biçimlerin mekanik karakterinin her türlü doğalcı hatırlatmayı ortadan kaldırdığı bir tür devasa çark halini almıştır. Eserin son hali genellikle soyuttur, ama hareket kolları, makaraları ve pistonlarıyla birlikte, bir lokomotifle bir at arasında yarı yolda duran, işlemeye hazır bu makine fütürizmin etkisini gösterir. Bununla birlikte, Duchamp-Villon'da biçimler hareket tarafından oluşturulmamıştır, dinamizm zaptedilmiştir, ama kübist heykelin statikliğine ve tekrarcılığına kıyasla başka bir arayış, makine estetiğinden yola çıkarak yenilenme teşebbüsü görülür. Aynı ölçüde dikkat çekici olan şey, bu *Büyük At*'ta, iç uzam ile dış uzamın iç içe geçme isteğidir. "Nesneler asla son ermez," diye okuyoruz 1912 yılında yayımlanan *Fütürist Heykelin Teknik Manifestosu*'nda, "çok sayıda sempati bileşimiyle ve sayısız tiksinti şokuyla kesişirler..."

Braque'ın dostluğu Henri Laurens'i 1911 yılında kübist araştırmalara yöneltti, ama ilk heykelleri ancak 1914-1915'ten itibaren bilinmektedir; asamblajlar, çokrenkli konstrüksiyonlar ve yapışkan kâğıtlar, özellikle hacimlerin, gölge ve ışıkların dengesini arar. Picasso'nun ünlü *Absent Kadehi*'nin "şeffaf" heykelinden esinlenerek yapılan ölüdoğalar ile ahşap ve sactan başlar, bedenlerin yüzeyini parçalayarak parlak yüzeyli, sert köşeli yapıyı ortaya çıkar-

tır. Bu ilk eserler resmin etkisini yansıtır, Laurens ressam dostlarıyla, özellikle Braque'la aynı konuları seçer; meyve kâseleri, şişeler, bardaklar, gitarlar, kafalar bütünüyle yeniden icat edilmiş, hem uyumun hem de kesinliğin damgasını taşıyan bir yaşama erişirler. Çok sayıda doğrusal desen bu eserlere eşlik ederek, iç yapıyı, iskeleti gösterir.

Henri Laurens bu araştırma yılları boyunca konstrüksiyonları ve yapışkan kâğıtları birlikte kullandı, bunları birbiriyle zenginleştirdi ya da düzeltti; bunları en sıkı ilişkilerle birbirlerinin tamamlayıcısı olarak gördü ve en ciddi ve en duyarlı analizlere tabi kıldı. Ele alınan malzeme –sıradanlık– dikkate alındığında renk genellikle son derece nazikçe ve tasarruflu olarak kullanılmıştır.

Jacques Lipchitz, tıpkı Laurens gibi, resmin sorunlarını üçboyutluluğa taşımaya çalışmıştır. Litvanya'dan Paris'e 1909 yılında geldi; ressamların ve şairlerin dostlukları onu dönemin kaygılarına alıştırdı ve ilgisini ilkel heykele, özellikle Mısır, Doğu, Eski Yunan heykeline ve Afrika sanatına yöneltti. Picasso ile Juan Gris'nin karşılaşması onun kübizme katılımında belirleyici oldu. Yarım yüzyıl sonra şöyle diyecektir: "Ben her zaman kübistim. Kübizm doğrusal çizgiyle birlikte görülüyor, ama doğrusal çizginin benimsenmiş olması izlenimciliğe karşı tepkidendir... Kübizm doğrusal çizgide değil, ama evren üzerine özgül bir bakış açısındadır... Kübist sanat başlangıçta sözdizimseldi, bu yeni dil bir kez saptandığında hepimiz kendi hikâyemizi anlattık..."

1913 tarihli *Yılanlı Kadın, Yelpazeli Binici Kadın ya da Dansöz* katı tutumlu heykellerdir. Bunlar köşeli ve eğimli kesin şemalar üzerinde tasarlanmıştır ve 1914 tarihli *Saç*

Örgülü Genç Kız'da yuvarlak çokyüzlü köşeli yüzeyleri birleştiren biçimlerin bölünmesiyle birlikte görülür. Hepsi dışbükey olan parçalanmış öğeler, eklemleri çok belirgin olan ve üzerinde ışığın etkide bulunduğu bir anatomi oluştururlar; ışığın yarattığı dinamizm saç örgüsünün katı dikeyliğiyle dengelenir.

1914-1918 tarihli *Gitarlı Denizci*'de biçimlerin geometrikleştirilmesi yerini, bu esere hareketini veren ışık ve gölge bölgeleri yaratan düzlemlerin karmaşık düzenlenmesinden yola çıkarak konstrüksiyona bırakır; eser, kişinin S şeklindeki hareketini ritimlendiren içbükey yüzeylerin kullanımıyla vurgulanmıştır.

1918 yılında Lipchitz, taştan ya da boyalı alçıdan, alçak-kabartmalı ölüdoğalar yapar; bunlar kompozisyon bakımından Juan Gris'ninkilere çok yakındır. Sert ve düşünülmüş, yoğunluklu bu tür resimler kimi zaman oval bir küvetin çukurunda düzenlenmiştir ki bu da gölgeleri ve ışıkları vurgulayan bir üçüncü boyut etkisi yaratır. 1919 tarihli *Akordeonlu Arlequin*'den yola çıkan heykeltıraş, dönemin "düzene dönüş"üne denk düşen bir dönüşüm geçirir; figürlerinde, 1914 öncesi kübizmin bastırmış olduğu arabesk, yılankavilik ihtiyacına karşılık veren eğimler ve kıvrılıp bükülmeler görülür. Bununla birlikte bunlar kesin olarak şekillendirilmiş, anıtsal, kimi zaman da biraz ağır kalırlar; daha ilerde barokçuluğun ve lirizmin dengeleyeceği duyumsallık ve özgürlük onlarda eksiktir.

1909'dan itibaren Paris'te bulunan Rus Zadkin kübizmi 1913 yılında keşfeder; Roma sanatından esinlenerek, sağlam bir şekilde inşa edilmiş, geometrik kesinliğini kübizmin verdiği kütlesel eserler gerçekleştirir. Bu disiplini,

arabesk üzerinde ve düzlemlerin uyumlu düzenlenişi üzerinde, biçimlerin duyumsal modellendirilmesi üzerinde temellenen daha lirik bir dile Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra uygular. Dekoratif yöntemler, ayrıntıyı ihmal etmeden maddeyi kimi zaman duyarlılaştıracaktır.

Dolayısıyla kübist heykelde iki eğilim gün yüzüne çıkar: Birincisi uzam içinde bir nesne ya da bir figürün analitik temsiline bağlıdır, ikincisi ise basit geometrik öğelerden yola çıkarak bunları yeniden yapılandırır. Her ikisi de iki temel yönelimi –analitik kübizm ile sentetik kübizm– içinde resimsel kübizme uygundur.

Bir figürün geometrik öğelere bölünmesi Rus yapımcı heykeltıraş Naum Gabo'da görülür: 1916 tarihli *Başlar*'ı, uzamın nüfuz ettiği ve "havada çözülebilir", açık ve şeffaf düzlemde somutlaşmış hacimlerin kübist analizine çok şey borçludur. Ama Gabo, tıpkı kardeşi Pevsnir gibi, "heykel öğesi olarak" kütleye karşı çalışır; hacmin kütleden bağımsızlaşması gerekmektedir. Kübistleri "kendi analizleri içinde donmuş" kalmakla suçlarlar; 1920 tarihli *Gerçekçi Manifesto*'da kendi deneyimlerinin "sanatın ancak yüzeyiyle ilgili olduğunu, temellerine erişmediğini; bütün bunların da eski sanatta olanla aynı yazıya, aynı hacme, aynı dekoratif yüzey duygusuna yol açtığını" belirtirler.

Kübist ilkelerden yola çıkan mimari yönelim, Rus konstrüktivistleri olan Tatlin ve Rodçenko'da hissedilir. 1913 yazının sonunda Paris'ten dönen Tatlin ilk karşı-rölyeflerini gerçekleştirir. "Resimsel rölyef" denen bu eserler, Picasso ve Braque'ınkine çok yakın, farklı malzemelerden oluşmuştur; 1914-1915'te resim evresinden asılı rölyefler ve köşeli karşı-rölyefler evresine geçer. Rodçenko'da re-

simlerinin biçimleri – geometrik düzlemleri kübist yapıdan esinlenen bir uzamın içinde yan yana ya da iç içedir.

Heykelden mimariye geçiş Hollandalı neo-plastikçi ressam-heykeltıraş Vantongerloo ve Van Doesburg'un projelerinde açık ve net bir şekilde görülür. Van Doesburg'un 1929 yılında Meudon'da inşa ettiği evde iç ve dış mekânlar mutlak süreklilik içerisindedir.

Kübist heykel kendi aşılmasını da içinde taşımaktadır. Van Doesburg bu durumu şöyle tanımlar: "Görünür doğadan yola çıkarak, dış biçim bütünüyle yaratıldı... Şimdi modern sanat içrek biçim kültürü yaratmaya çalışıyor."

IV. Bölüm

KÜBİZMİN YÜKSELİŞİ

I. – Fransa'da uydular ve artçılar

Çok sayıda sanatçı, gelişimi sırasında kübizmi benimsemiştir; ama bu salonların kübizmidir elbette. Dolayısıyla bir yanda deneyimlerini Kahnweiler'in hamiliğinde sürdüren Picasso, Braque ve Gris ile 1913'ten itibaren Vignon'daki sokağındaki "eküri"nin parçası olan Fernand Léger vardı; ve diğer yanda, salonlarda sergi düzenleyenler, 1911 Bağımsızlar Salonu'nun ünlü 41. Salonu'ndakiler vardı. Bunlar bu Salon'da bilinen skandala neden olduktan sonra, bu aynı salonun sergilerinde ya da Sonbahar Salonu'nda savaşa kadar bir araya geleceklerdir. Yalnızca Picasso ile Braque'ın ayrı durdukları bu iki grup arasında (Gris ile Léger de "kübistörler"le sergi düzenler) "kübizmin sapkınları" olan Robert Delaunay ve Orfizm yer alır.

Bu gruplar yurtdışında Paris'te olduğundan daha az belirgindi ve genellikle sergi ya da salonlarda Picasso ile

Braque'ın eserleri Metzinger, Gleizes, Le Fauconnier, La Fresnaye, Villon, Picabia, Léger gibi sanatçıların eserleriyle yan yana görülüyordu. Onlar o dönemde ortak bir modernite cephesi oluşturuyorlardı.

André Lhote'un durumu özeldir. La Fresnaye gibi o da "hümanist, duyumsal, Fransız" kübizmi temsil eder. O, kopuş sanatları geleneğe her türlü başvuruyu reddeden Braque ile Picasso'nun niyetlerine kökten zıt bir klasisizm arayışındadır. Kübizmin tarihe dahil olabileceğine ve resmin evriminde bir halka oluşturabileceğine inanmak Apollinaire'in temel hatasıdır.

La Fresnaye gibi, Lhote da kübizme tinin çıkarsanmasıyla yaklaştı. Güneyli mizacı onu kesin olarak denetlenen edimlerden ziyade lirik bir resme yöneltmişti. 1908 yılında Cézanne'ı ve iki yıl sonra da kübizmi keşfetti; o dönemde memleketi olan Bordeaux'da çalışıyor ve Parislilerin tartışma ve çatışmalarına pek katılmıyordu. Tuvallerini geometrik olarak yapar, ama 1911 Sonbahar Salonu'nda Apollinaire şunu saptar: "Önemli kompozisyonu *Bordeaux Limanı* gibi, [diğer tuvalleri de] kübizmin salonunda pek rahat gözükmüyorlar."

Kuşkusuz ki Lhote kübist savın önemini anlamıştır, ama o bir gerçekçidir, figüre, doğaya önem verir; onun bildiği şey imgeyi disipline etmek, basitleştirmek, inşa etmek, rengi azaltmak, saf tonlar kullanmaktır. 1910-1914 resimleri (*Pazar Günü*, 1912, Petit Palais, Cenevre) ancak yüzeyi geometrikleştirdiği ve yalın uyumlar sunduğu ölçüde kübisttir.

La Fresnaye'nin eserleri de böyledir: 1910-1911 tarihli *Zırhlı Süvari* (Modern Sanat Müzesi, Paris) "büyük

konular"ı restore etmek isteyen Géricault'dan esinlenen iddialı bir tuvaldir; gri, kahverengi ve donuk mavi kırmızıları, üçboyutlu kütlesel geometrik biçimleri kullanır.

La Fresnaye kübizmden disiplini öğrenmiştir. Ama özgürlüğünden ve en fazla bağlı kaldığı nitelikler olan bir tür barok ustalıktan, insan yüzüne ve nesneye saygıdan, paletin canlılığı ve ışıltılarından feragat etmeyi reddeder. Eğitimli aristokrat, "yaşlı Fransa", şiddetlerin ve sert, acı sözlerin düşmanıdır ve doktrin insanlarından hoşlanmaz; ideolojik antagonizma ve çatışmalar onun dengeli ve rafine kişiliğine aykırıdır. Villon gibi o da mutlak dogmatizmlerin ve kodlandırmaların uzağında durur; 1910'dan itibaren Bağımsızlar Salonu ile Sonbahar Salonu'nda ve 1912'de Altın Kesit'te sergi açar.

Zırhlı Süvari'nin devamı olan 1912-1914'ün büyük kompozisyonları *İskambil Partisi* (René Gaffé mirasçıları koleksiyonu), *Evlilik Yaşamı* (Minneapolis Institute of Art), *Havanın Fethi* (The Museum of Modern Art, Bayan Simon Guggenheim Vakfı), geometrik stilizasyonu ve incelikli manzaralı büyük kütle arayışını tamamen klasik bir düzenlemeyle karıştırır. Ama, bu geniş plastik programların gerçekleştirilmesinde, belli bir acelecilik, bir büyü yitimi vardır. "Aceleyle fethedildi, aceleyle kurtulundu" diye not etmiştir Marcel Arland gayet yerinde bir şekilde ve şunu eklemiştir: "La Fresnaye kendi döneminin sorunlarından neredeyse hiçbirini atlamamıştır, ama belki de kendi yazgısının ittirmesiyle çok hızlı bir çözüm dayatmıştır" (Marcel Arland, *Dans l'amitié de la peinture*, Paris 1980). La Fresnaye 1918'de siperlerdeyken yakalandığı ciddi bir hastalıktan hiç kurtulamadı ve bilincinin kapanmadığı

uzun süreli bir can çekişmenin ardından, 1925 yılında, kırk yaşında öldü.

Marcoussis analitik kübizmin ruhunu ve sözdağarını, biçimlerin tutarlılığının ışığın önceliğine boyun eğdiği kesin bir desene dayandığı duyarlı ve rafine ölüdoğalara uygulayan sevimli bir küçük usta olarak ortaya çıktı. Renk zevki onu ortodoks kübistlerden ayırır. Karakteristik tuvallerinden biri olan *Liman Barı*'nda (1915) ortadaki gül parlaklığını genel bir mavi-gri egemenliğinden alırken, ustaca bir bağdaşmazlık, sarı-yeşil-mavi bir gökkuşağı uyumu sayesinde sol üst köşeyi işgal eder.

Moskova'da doğan ve 1908 yılında Paris'e gelen Léopold Survage burada Matisse'in, sonra da Cézanne'ın etkisine, son olarak da, 1912 yılında katıldığı kübizmin etkisine kapılır, ama en ufak bir kurgusal fikri yoktur. Bu aynı yıl ilk özgün eserlerini gerçekleştirir: *Renkli Ritimler.* Sinemanın büyüsüne kapılan ressam biçimi deneyimlemekten ziyade, renklerin ardışıklığı karşısında tepkilerini sabitlemeye çalışır, ışığın varyasyonları tıpkı müzikteki ses varyasyonlarıyla aynı rolü oynar. Apollinaire *Paris-Journal*'de (16 Temmuz 1914) şunu yazar: "Statik resmin dışında, sinematografik temsilin dışında, hızla alışılacak ve renklerin hareketine, iç içe geçişlerine, ani ya da yavaş değişimlerine, yakınlaşma ya da kaçışlarına, vs. son derece duyarlı amatörleriyle bir sanatımız olacaktır."

Savaş Gaumont Cemiyeti'nin Survage'ın deneyimlerini gerçekleştirmesini engelledi: Işığın, çizgilerin ve hacimlerin ahenginin ses işlevi göreceği senfonik bir film. Kromatik düzenlemeleri değiştiren ressam görsel duyguları düzenleyebiliyordu; sembolik ve dinamik gücü sayesinde

her renk duyular üzerinde etkide bulunur ve bu etki rengin niteliğine, saflığına, yoğunluğuna, biçimine göre farklı biçimde kendini gösterir.

Survage'ın deneyimleri ressamın işlevine yeni bir içerik veriyordu ki bunu, daha ilerde Vikking Eggeling ile Hans Richter, ardından da Malevitch, Duchamp ve Man Ray kendi sinematografik ya da optik arayışlarıyla geliştirecektir.

Kübizmin bir diğer takipçisi olan Herbin'in biçim-renk ilişkisini didaktik bir ilke haline getirmesi, onun, 1918'den itibaren geometrikleştirmeyi eserin desteği olarak korurken nesneden kopmasına yol açtı. Cézanne'dan etkilenen Georges Valmier, 1910-1911'e doğru tanışacağı kübizme paralel olarak, tablonun iç örgütlenmesini sağlamaya yönelik geometrik yapılanma arayışlarına girişecektir. Prizma şeklindeki portreleri, kasvetli renklerdeki ölüdoğaları, hacimli, köşeleri canlı düzlemlerle, kesik çokyüzlülerle yapılmış manzaraları figürasyonu şematize eder ve onu kimi zaman soyutun sınırındaki işaret kümelerine indirger. 1912'den itibaren onun resmi daha renkli ve daha rafine bir hal alır; ama inziva sevgisi ve küçük topluluklardan nefret etmesi onu teorik tartışmaların uzağında tutmuştur.

Kübist Ressamlar'da kendisine bütün bir bölüm ayrılmasını yalnızca Apollinaire'in metresi olmasına borçlu olan Marie Laurencin'e kübist sıfatını atfedemeyiz.* Şunu

* Marie Laurencin saf biri değildi. "Guillaume'un benim resmimden söz etmesini istemiyordum, kendimi asla kübist olarak hissetmiyordum, hatta (...) bu durumun diğer ressamları hoşnutsuz edeceğinin de farkındaydım. Haklıydılar da." (Gabrielle Buffet-Picabia'ya 30 Ocak 1956 tarihli mektup, G. Buffet-Picabia, *Aires Abstraites*, Cenevre, 1957).

yazmıştır Guillaume: "Onun sanatı, Salomé gibi, sanatları ışığın vaftizi içinde yıkayan yeni Vaftizci Jean olan Picasso'nun sanatı ile duygusal Hirodes olan Rousseau'nun sanatı arasında dans etmektedir..." Tuvallerinden bazılarındaki üslupçuluk, Picasso etkisine rağmen, dönemin kadın estetiğine uygun olarak flu, dekoratif imalı, soluk renkli bir çizgiye varır.

"Ferat bizi bir kaygıdan, sevimli kelimesini bir hakaret olarak kabul etmekten kurtardı." Cocteau'nun bu cümlesi Serge Ferat denen ve Moskova'da doğan Serge Jastrebzoff için yazılmıştır. Kübizmi yüzeysel ve duyarlı olan eserleri kız kardeşi (ya da öyle varsayılan) Barones Hélène d'Oettingen'ten ziyade arkadaşları tarafından fark edildi ve *Les Soirées de Paris*'i onlar finanse ettiler. Bu dergiyi Apollinaire 1913-1914 yılında Picasso, Metzinger, Marie Laurencin, Archipenko vs.nin eserlerinin röprodüksiyonlarıyla açıklanan kübizmi savunma ve açıklama kürsüsü yapmıştır. Survage *Renkli Ritim*'ini derginin 26. ve 27. sayılarında yorumladı.

Ferat ressamlıktan çok *Les Soirées de Paris*'nin harekete geçiricisi ve fon sağlayıcısı olarak rol oynadı; 1917 yılında Apollinaire'in *Mamelles de Tirésias*'ının dekor ve kostümlerini yaptı.

Mondrian, Macar Alfred Reth, Meksikalı Diego Rivera, Paul-Elie Gernez, André Favory, Jean Marchand, Dunoyer de Segonzac gibi başka ressamlar da kübizmi kullandılar, ama geometri onlarda genellikle yalnızca bir süsleme rolü oynadığından, oldukça hızlı bir şekilde de uzaklaştılar. 1911-1914 yılında Paris'te bulunan Mondrian çokyüzlülere ve kübizmin basitleştirmelerine dayanarak konstrükti-

vist bir tuval yöntemi geliştirmiştir. Burada, tekrenkli bir yelpaze içinde dik açı ve cephesellik egemendir. Gerçekliğin bağlam değişikliği yoktur, konu resmin kendisinden başkası değildir (*Composition dans l'ovale*, 1913, Stedelijk Museum, Amsterdam).

Polonyalı Henri Hayden ilk kez 1909 Sonbahar Salonu'nda eserlerini sergilemiş ve Salmon onu fark etmiştir. "Şimdi kübizm yapıyorum" demiştir bir gün eleştirmene. 1914'ten itibaren düzlemleri geometrikleştirme ihtiyacı hisseder ve araştırmaları 1919-1920'de en gelişmiş kompozisyonlarından birine varır: *Üç Müzisyen* (Modern Sanat Müzesi, Paris).

"Kübizme aşağı yukarı dine girer gibi girilir" demişti Hayden. "Bu yalnızca bir resim yöntemi ve yorumlama değildir, yaşam edimleri üzerinde etkide bulunan sade bir disiplindir de. Bir kübist gibi düşünür, bir kübist gibi yaşarsınız."

Kübizm, savaştan sonra dekoratif sanatları ele geçirmiştir, ama dekoratör André Mare daha 1910 yılında kübist araştırmalarla ilgilenir. 1912 Sonbahar Salonu'nda Duchamp-Villon'la birlikte o da "Kübist Ev"in yaratıcısıdır. Ön cephesini tasarlamış ve mobilyaları ve duvar kâğıtlarını dekoratif bir geometrik üslupçuluğa göre çizmiştir. Aynı anlayış içinde ciltler, kumaşlar, mobilyalar da gerçekleştirecek ve 1920 yılında, mimar Louis Sue ile birlikte, "dekoratif sanat" tarzında neo-kübist etkiden büyük ölçüde sorumlu olacak "Fransız Sanat Kumpanyası"nı kuracaktır.

1918 yılında ressam Ozenfant ve mimar Jeanneret (Le Corbusier) *Kübizmden Sonra* manifestosunu yayımladılar.

Bu, düzen, açık seçiklik, saflık (adı da buradan gelir) üzerine kurulu olan ve nesneye her türlü yüzeysel öğenin dışında kesinlik ve kavranılırlık veren Safçılığın doğuşu olur. Onların tuvalleri neredeyse kesin olarak ölü doğalardır; hiçbir parçanın imgeleme ya da duyarlılığa bırakılmadığı nötr tonlarda tekrenkli resimlerdir. Bu yerölçümcü teorisyenin resmi önemsiz ayrıntılar dışında Léger'nin yandaşı değildir. Ozenfant ve Jeanneret bunun verilerini 1920-1925 arasında çıkmış olan *L'Esprit Nouveau* adlı bir dergide sergilediler ama ikisi de kendi formüle etmiş oldukları teorilerden hızla uzaklaştılar.

II. – Almanya'da ve Orta Avrupa'da kübizm

İki Alman, Daniel Henry Kahnweiler ile koleksiyoncu Wilhelm Uhde sayesinde 1910'da kübizm Ren-ötesine yayıldı. Kübistler çok sayıda sergi ve salona katıldılar: 1911 ve 1912 yılında "Berliner Sezession", 1910 yılında Münih'te "Neue Künstlervereinigung", 1910-1912 yılında "Sonderbund" ya da "Alman Sonbahar Salonu", 1913 yılında Münih'teki Goltz, Berlin'de bulunan Herwarth Walden galerisinde "Sturm" (Fırtına) – burası aynı zamanda bir sanat hareketinin ve bir sanat dergisinin adı oldu. Bu hareketin faaliyeti 1914 yılına dek Alman başşehrinde önemli olacaktır.

Picasso 1913 yılında Münih'teki Thannhauser Galerisi'nde özel bir sergiden yararlandı. Faaliyeti Ren-ötesi ressamın eserinin yayılmasında önem taşıyan bu tacir, Kahnweiler'in "ortağı"ydı; sergi daha sonra Berlin ve Prag'a

da taşındı. 1910-1914 arasında Vignon Sokağı'ndaki galeri, Picasso, Braque, Léger ve Gris'nin eserlerini Almanya'daki otuz dokuz sergiye yolladı. Bu rakam Avrupa'nın geri kalanından ve bütün Amerika Birleşik Devletleri'nden daha fazlaydı.

Bütün kübistler arasında Delaunay, Alman sanatçı ve tacirlerle en sıkı ilişkiler kuran oldu: 1911'de Kandinsky'nin isteğiyle Münih'teki "Blaue Reiter" sergisine katıldı; 1912 yılında Paris'te Klee, Macke ve Franz Marc ziyaretine geldi, aynı yıl Berlin ve Köln'deki farklı sergilere katıldı ve *Der Sturm* dergisi onun *Işık* üzerine manifestosunu Klee'nin tercümesiyle yayımladı. 1913 yılında Ren-ötesine iki yolculuk yaptı. Birinde, Apollinaire'le birlikte Berlin'e gitti ve oradaki "Der Sturm" galerisi ona önemli bir sergi ayırdı.

Farklı sıfatlarla ve farklı gerekçelerle, Delaunay ile Picasso'nun etkisi Almanya'da önemli olacaktır. Savaştan sonra tacir Alfred Flechteim Berlin ve Düsseldorf'taki galerilerinde Picasso, Braque, Léger ve Gris'nin eserlerini sürekli olarak sergileyecektir; Alman kübist koleksiyonlar bu dönemde oluşacaktır. Bununla birlikte Alman kübist okulu yoktur.

Paris ile Prag arasındaki sanatsal ilişkilerin tarihi yüzyıl başına uzanır ve1914'e kadar kesintiye uğramayacaktır. Bu iyi ilişkileri en kesin şekilde somutlaştırmanın onuru Dr. Vincenc Kramár'a düşer. 1910-1913 arasında Paris'te yaşamış olan bu önemli koleksiyoncu, orada Vollard ve Kahnweiler'le tanışır ve Picasso'yu ziyaret eder. Yalnızca kendisi için satın alarak hepsi de çok önemli bir dizi eser toplar. Bunlar arasında çok sayıda kübist, özellikle Picas-

so ve Braque da bulunmaktadır ve birçoğunun kaynağı Kahnweiler'dir. 1921 yılında kübizm üzerine yazdığı eser öneminden hiçbir şey yitirmemiştir.

Avangard Sekizler (Osma) grubundan yola çıkarak Prag'da gerçek bir kübist okul kurulur. Bohemya'nın metropolünde eserlerini sergileyen Picasso, Braque, Derain, Gris, Alman dışavurumcuları ve Norveçli Munch gibi sanatçılardan esinlenmiş olsa da, grubun kendine özgülüğü ve homojenliği vardır. Ressam ve oymacı Bohumil Kubista tabloda biçimlerin özerk yapımıyla ilk ilgilenen oldu; onun sentez çalışması yeni-izlenimciliğin renkleri ile Prag'da sergileyen 1910 tarihli *Yıkanma*'sı (bugün Ulusal Galeri'dedir) büyük bir başarı kazanan Derain'in kübist yaklaşımlarını Cézanne'ın dersleriyle birleştirir. Çok özgün anlayışta biri olan, matematik ve geometri tutkunu, Gris'ye çok yakın olan Kubista, rasyonel olarak tanımlanmış konstrüktivist emellerine irasyonalist ya da sembolist, daha duyarlı motivasyonlar katmaya çalıştı. Önde gelen eserlerinden biri 1912 tarihli *Saint-Sébastien*'dir (Prag Ulusal Galerisi).

Procházka da kübizme yine konstrüksiyon ve sentez yoluyla varmıştır; özellikle 1920'den itibaren bu hareketin özgün bir varyantını yaratır. Picasso'dan fazlasıyla etkilenen ressam, heykeltıraş ve oymacı Filla, kübist gelişmenin farklı evrelerinden geçti ve özellikle bir teorisyen olarak kendini göstermesi sanatının tutarlılığına zarar verdi.

Otto Gutfreund 1911'den itibaren heykeller yaptı ve bunlara yalnızca Picasso'nun 1909 tarihli *Baş*'ında kullanmış olduğu üçboyutlu kübizmin ilkelerini uyguladı. Ama Çek kübizminin ana figürü olan Gutfreund onu tanımıyordu. *Kaygı* (1911, Prag Ulusal Galerisi), bir erkek figü-

rünün ortaya çıktığı, çıkık ve oyuk, çokyüzlü düzlemli bir sistemden oluşan kübik bloklardan yapılmıştır. Ardından, sentetik kübizm anlayışı içinde saf plastik nesneye vardı: *Viyolonselist* ve *Büst* (1912-1913) Braque ile Picasso'nun nesne-tablolarının benzeri olarak görülebilir. Çek eleştirmen Miroslav Lamac, Gutfreund'un "analitik evre dönemini kademe kademe aşarak sentetik kübizme varmış tek heykeltıraş" olduğunu söyler. Onun eseri, konstrüktivist özgünlüğü ve hareket arayışlarıyla, genellikle öncüsü olduğu Archipenko, Boccioni ya da Lipchitz'in eserleriyle aynı düzleme yerleştirilebilir. Savaştan sonra kübist ilkeleri neo-plastisizm ve konstrüktivizmle karıştıran bir sentez stiline yönelmesi ona yeni yollar açtı.

Diğer Çek kübistler arasında ressam Vincenc Benes, Josef Capek ve Jan Zrzavy'yi, ikincil olarak ise Vaclav Spala'yı saymak gerekir. Bunlar Sekizler Grubu'nun ve Mánes Sanat Cemiyeti'nin sergilerinde yer alıyorlardı. 1911 yılında buradan avangarda daha fazla yönelim gösteren plastik sanatçılar grubu ayrıldı. Bunlar ertesi yıl, Braque, Derain ve Gris'nin katıldığı Prag'daki sanat cemiyetlerinin düzenlediği sergiye katıldılar. Aynı zamanda, Mánes Cemiyeti'nin sergilerine Brancusi, Duchamp, Gleizes, Léger, Lhote, Metzinger, Villon gibi sanatçılar da katılıyordu. Kübist ressamlar Münih'te, Berlin'deki Alman Sonbahar Salonu'nda, "Der Sturm" Galerisi'nde, Köln'deki Werkbund'da da sergilere katıldılar. Burada eserlerini sergileyen mimar ve dekoratörler Josef Chochol, Vlastislav Hofman, Pavel Janak ve Josef Gocar, mimari, iç düzenleme ve mobilya alanında Avrupa'da 1914'ten önce kübist fikir ve biçimlerden ilk esinlenenler oldular.

1912 yılında Janak'ın inisiyatifiyle "Prag Sanatçılar Atölyesi"ni kurdular. Burada sipariş üzerine avangard entelektüeller, oyuncular, yazarlar, sanatçılar için kübist eserler yaptılar. Mobilya değil sanat eseri yapmaya kararlıydılar, çünkü onların gözünde bir büfe ya da bir vazo öncelikle heykeldi; iskemle eğer rahatsa bundan memnun oluyorlardı, ama başlangıçtaki hedefleri bu değildi. Ne yazık ki Çek mobilyaları karmaşık ya da provoke edici geometrik biçimleriyle işlevsel olmaktan ziyade saldırgandı, pek az uyumlu ve hantaldı.

III. – Rusya'da kübizm

Kübizmin Rusya'ya girmesine yol açan eser Braque'ın 1907 tarihli ünlü *Çıplak*'ıdır. Rus izleyici tarafından *Yıkanan Kadın* diye yeniden adlandırılmış olup 1909'da Moskova'da düzenlenen Altın Post Salonu'nda sergilenmiştir. Bu tuval, bir resim uzamı içinde insan figürünün geometrik yeniden yapılanmasından hareketle insan figürünü görme, tasarlama ve temsil etmede yeni bir tarz keşfeden ressamlar arasında çok sayıda tepkiye yol açmıştır.

Altın Post Salonu 1908 yılında, izlenimcilikten başlayarak Fransız resminin prestijli bir panoramasını sunmuştu; ertesi yıl Braque'ın *Çıplak*'ının yarattığı şokun ardından, çok sayıda Rus avangard sanatçıyı bir araya getiren Karo Valesi hareketi, Fransız-Rus ilişkilerinde önemli bir rol oynayan Fransız yazar Alexandre Mercereau'dan fovistleri ve kübistleri çağırmasını istedi. Kübistler arasında, Picasso, Léger, Gleizes, Le Fauconnier, Delaunay, Gris'nin

adları genç Rus ressamlarıyla birlikteydi. Bu genç ressamların çoğu Cézanne'cı ilkeleri ve kübist geometrikleştirmeyi benimsemişti, ama taklit yoluyla bunu yaptıklarından, Picasso ile Braque'ın derindeki motivasyonlarını bilmiyorlardı, dolayısıyla yaratıcılar ile takipçiler arasında fark yapmıyorlardı. Batılı etkiler çok sayıda düşmanca tepkiye yol açtı; Avrupa'nın hamiliğine bazı sanatçı ve eleştirmenler Doğu'nun başatlığı adına şiddetle saldırmışlardı.

1909 Aralık ayında düzenlenen üçüncü Altın Post Salonu'nda Larionov ve Nathalie Gonçarova önemli bir yer işgal ettiler ve Nathalie kübizmi Fransız olduğu kadar Rus da olan bir olgu olarak üstlendi. Rus sanatının, "Batı'nın bayağılaştırıcı etkisi"ne rağmen Doğulu mirası sayesinde daima yenilendiğini yazacaktır (*La Parole Russe* dergisinin yazıişlerine gönderilen 12 Ocak 1911 tarihli mektup). Bu sırada ve 1914 yılına kadar, koleksiyoncu Şukin ve Morosov esasen Fransız olan muhteşem Batı resmi koleksiyonları toplarlar; Şukin özellikle Picasso'nun hayranlık verici kübist tablolarını edinir ve bunları ziyaret izni verilen Moskova'daki konağında sergiler (bugün Ermitaj Müzesi'nde bulunmaktadırlar).* Bu cüretli eserler genç ressamları allak bullak eder, ayrıca Altın Post'taki ve Karo Valesi'ndeki çağdaş Fransız sanatı sergilerinden de etkilenirler. 1912 yılında Karo Valesi'nde sergilenen Léger'nin *3 Portre İçin Eskiz*'i (1911) Moskovalı sanatçıları gerçekten

* Şukin'in edindiği Picasso eserleri külliyatı önemli olsa da, 1910-1911 tuvallerinin hiçbirini içermemektedir. Bu durum Moskovalı ressamların kübizmin analitik dönemini öğrenmesini engellemiştir. Ayrıca büyük koleksiyoncu Braque'ı hiç tanımamaktadır.

büyülemiştir; onun etkisi özellikle Ivan Kliun ve Baranoff-Rossiné üzerinde görülecektir.

1908-1910'dan itibaren, yetişme evresindeyken Paris'e gelmiş çok sayıda sanatçı burada doğrudan doğruya kübizmin derin etkisine az çok girmişlerdir: heykeltıraşlar arasında Archipenko, Lipchitz, Zadkin, ressamlar arasında Chterenberg, Survage, Chagall, Pougny diye bilinen Ivan Puny, Baranoff-Rossiné, Altman, Annenkov. Bu sanatçılar Picasso, Braque, Apollinaire, Léger, Cendrars'la görüşüyorlardı. Onların ardından 1912-1914'te ikinci bir dalga, Lissitzky, Pevsner kardeşler ve Gabo, Yakulov, Charchoune, Tatlin'le birlikte geldiler; ayrıca da birçok kadın geldi. Bu sanatçılar 1907-1909 Moskova salonlarında sergileyenlerin Cézanne'cı uygulamalarına aşılmış gözüyle bakıyor, yeni formüller arıyorlardı ama tuhaf bir şekilde, Şukinlerde kübizmin ilk dönemlerinin Picasso'larını görmeleri mümkünken, Paris'te özellikle Altın Kesit sanatçılarıyla görüştüler.

Moskova'da kalarak kübizmden etkilenen ressamlar açısından etkiler karmaşık, kimi zaman çelişik ve muğlak kalıyordu.

"Rusya'da kübizm," diye yazar Charlotte Douglas, "özellikle bir teori ve felsefe yokluğundan ıstırap çeker, bu görünmez ilke genç sanatçıların 'gerçek sanat'ını 'basit resim'den ayırdetmesini sağlıyordu" (Charlotte Douglas, "Cubisme français-Cubo-futurisme russe", *Cahiers du Musée national d'Art moderne*, sayı 2, Paris, 1979).

1907 yılında Nataliya Gonçarova, kübizmin geometrik ilkelerini kapsayan çok renkli büyük bir ölüdoğa resmi yapmıştı; üç yıl sonra, araştırmalarından aşırı sonuçlar çıkarta-

rak, soyutlama tarzı içinde önceki yıl Larionov'un oluşturduğu ışıldamacılığa katılır, Larionov'un kendisi de yapıcı rengi keşfetmişti; her hacim bir bütün olarak işlenen bir bloktur. Rus sanatçılar kübizmi dışsal katkıların ya da karşılıklı etkilerin ritmine adım adım indirgediler: Cézanne'ın ve çağdaş Fransız sanatının fakına varılması, Şukin'in ve Morosov'un koleksiyonları, Léger ve Delaunay'a ilginin artması, Gleizes ile Metzinger'in *Kübizm Üzerine*'sinin kısmi tercümesi, St. Petersburg'un büyük gündelik gazetelerinden biri olan *Birzevye Vedomosti*'de 1912 Martında Gleizes'le yapılan söyleşi, Paris'te Altın Kesit sergisi ve buraya katılan Aleksandra Ekster'in Moskova'ya dönerken kübist eserlerin fotoğraflarını getirmesi... Marinetti'nin Ocak-Şubat 1914'te Rusya'nın başşehrine yolculuğu fütürizme yönelik olağanüstü bir heyecan ve aynı ölçüde canlı bir ilgi uyandıracaktır.

1913 yılı boyunca birçok sanatçı ve yazar kübizm üzerine incelemeler yayımladılar. Yorumlarının çok farklı olması, onların kübizme dair ne kadar bulanık, hatta çelişik fikri olduğunu kanıtlamaktadır. Kimileri kübizmi fütürizmle özdeşleştirmektedir (bazı eserlerde görülen "kübo-fütürist" terimi buradan gelir), kimileri ise kübizmde felsefi, mistik bir içerik, kavramsal motivasyonlar görürler. Rus teorisyenlerin kendi görüşlerini ifade etmek için niçin her zaman Fransız kübizmine dayandıkları ve tinselci anlayışları bile Picasso, Braque, Léger ya da Gris'nin resmine tamamen yabancıyken, neden kendilerini bağımsız kılmaya asla çabalamadıkları sorulabilir. Ama 1917 Ekim Devrimi'ni izleyen bu yıllarda önemli ölçüde kaynaşma halinde olan Rus avangardı için Fransız kübizmi moderni-

teyi, fütürizmden daha fazla temsil ediyordu; sanata getirdiği altüst oluşlar onları etkiliyordu, ama eserleri genellikle oldukça sıkı yakınlıklar gösterse bile, kübizmden kaynaklanan Rus teorilerin tartışmasız bir özgünlüğü vardır.

Bu teoriler esasen ressam ve yazar David Burliuk'un, besteci ve ressam Mikhael Matiuşkin, Aleksandr Sevcenko, Nikolas Kulbin'in –ona göre kübizm (…) Çin'den gelir (Burliuk, daha önce, kübistlerin ataları arasında, başka kaynakların yanında İskitleri de belirtmişti)–, sanat eleştirmeni Nikolas Punin'in (1921 yılında yayımlanan *Tatlin Kübizme Karşı* adlı eseri Rus ulusal anlayışı adına bu yabancı hareketle hesaplaşmadır) kaleminde görülür.

IV. – Malevitch: kübizmden suprematizme

Cézanne'dan ve fovizmden çok etkilenmiş olan Karo Valesi grubu çok renkli bir geometrikleştirme uyguladı. Ivan Kliun, Aleksandra Ekster, Liubov Popova, Nadeja Udaltsova, Olga Rozanova, Vladimir Lebedev, Aristarkh Lentoulov daha ziyade Gleizes ve Metzinger'in dile getirdiği ilkeleri izlediler; onlar Şukinlerdeki Picasso'ların etkisini hissetmemişlerdi. Bu iki ressamla birlikte daha okunaklı, daha insani, daha sembolik ve idealist bir kübizm keşfettiler ve Gleizes, St. Petersburg gazetesine, "Bir ağaç çizdiğimde, bir ağaç sentezi gerçekleştirmeliyim. Bunun ayrıntılarını çizmek, bakanın dikkatini ağaç kavramının özünden koparmak olur" dediğinde, Rus ruhu burada manevi soruşturma konusu bulur. "Tekil ayrıntının ortadan kaldırılması sayesinde 'öz'ü aktarma nosyonu," diye

ekler Charlotte Douglas, "kübo-fütürizmin teorik temelini oluşturacaktır." Artık kübizm erişilir bir olgu oluyordu ve onun resimsel sözdağarı tamamen spekülatif ve teorik karakterini, hem hümanist hem metafizik bir anlayış adına terk ediyordu.

Picasso'nun 1912-1913'te gerçekleştirdiği ahşap ve sactan üçboyutlu konstrüksiyonların üç Rus sanatçının araştırmaları üzerinde doğrudan yankıları olmuştur: Archipenko'nun heykel-resimleri, Baranoff-Rossiné'nin 1913-1914 Bağımsızlar Salonu'nda sergilenen hareketli, heterojen ve renkli asamblajları ve Tatlin'in Paris'te kaldıktan sonra 1914 yılında Moskova'da gerçekleştirmeye başladığı karşı-kabartmalar. Birçok Rus sanatçı –Ivan Puny (Pougny), Bruni, Kliun, Yakulov, Rozanova, Larionov ve Popova– aynı dönemde heykel-resimler ve resim-kabartmalar yaptı.

1913 tarihinden itibaren Malevitch kübizmi ciddi ölçüde derinleştirdi. Karo Valesi üyesi olan ve o dönemde Moskova çevrelerindeki en radikal avangard ressamlar olan Larionov ile Gonçarova'ya bağlı Malevitch, 1910-1911 yılında pürtüklü ve rustik bir stil uygulamıştı. Kütlesel biçimli bu stil hem ülkesinin halk sanatından hem de Şukin'e ait 1907-1908 Picasso'sunun baltayla kesilmiş ve ağır figürlerinden esinlenmişti. Ardından, Léger'den etkilenerek tablolar gerçekleştirdi. Bunlardaki kişiler sanki mekanik koni ve silindirlerden oluşuyordu, ama Fransız ressamın koyu, kimi zaman tekrenkli desenlerinin tersine, zengin biçimde renkli bir palet kullanılmıştır.

Karo Vale'si ressamlarının uyguladığı dekoratif ve yüzeysel kübizmine karşı çıkan Malevitch, Larionov'un ışıl-

tıcılığını da tartışır. Bu konuda dostu besteci Matyuşin'e şunu yazar: "Bizim aramızdan henüz hiç kimsenin saf anlamda kübist bir eser gerçekleştirmediğine eminim; Larionov ile diğerlerinin bütün o çubukları basit bir strateji oyunundan başka bir şey değildir." Kübizm üzerine kişisel tutumu aynı Matyuşin'e 1913 ilkbaharında yazdığı bir mektupta görülür. Burada, "aklın ve duyuların denetimi olmadan tek bir satır bile çizilmemelidir" diye belirtir.

Malevitch'in analitik kübizme bağlı ilk eserlerinden biri *Semaver*'dir (1913, özel koleksiyon). Burada Cézanne'cı billurlaşma, düzlemleri kayda değer biçimde yapılı ve dengeli bir "geçiş" oyunu üzerinde temellenmiştir; *Kliun'un Portresi* ve New York'taki Solomon Guggenheim'da bulunan *Fırtınadan Sonra Kırda Sabah*'la birlikte bu tuval 1914 başında Pougny tarafından Paris'e getirilir ve üçü birden kısa süre sonra Bağımsızlar Salonu'nda sergilenir ancak fark edilmezler.

Yine kübist anlayış ve yöntemler içinde, nesnelerin biçimsel analizi, düzlemlerin üst üste konması, tipografik karakterlerin kullanımı, göz yanılmasının ya da kolajın kullanımıyla Malevitch 1913-1914'te birçok tuval yapar. Bunlarda Picasso, Braque ve Juan Gris'ye referanslar görülür. *Birinci Tümen Askeri*'nde (1914, kolaj ve tuval üzerine yağlıboya, The Museum of Modern Art, New York) Picasso'cu sentetik kübizm yöntemleri kullanır; askerin kafası ve kulağı Picasso'nun *Keman Çalan Adam*'ını (Malevitch bunu Matyuşin'le özdeşleştiriyordu) hatırlatmakta olup, gerçeklik bir termometrenin varlığıyla kendini göstermektedir. Yağlıboya ve tuval üzerine kolaj olan *Afiş Sütunlu Kadın*'da ve tuval üzerine yağlıboya olan *Moskova'da*

Bir İngiliz'de aynı cephesellik (bunların her ikisi de Amsterdam'daki Stedelijk Museum'da bulunur) görülür. Bu iki eserden ilkinde birbirlerini maskeleyen üst üste konmuş düzlemler ve tekrenkli dörtgenler mevcuttur ve bunlar yüzeydeki parlak renkler olarak ya da oyuk açıklıklar olarak görülen somut nesnelerle karışmıştır.

Mizahı Dadacılığın ve gerçeküstücülüğün habercisi olan *Moskova'da Bir İngiliz*'in kompozisyonu, yüz, kılıç, balık, şamdan, kilise gibi somut öğelerin ve tipografik karakterlerin bir kolajı olarak görülür ve bunlar rasyonellik-ötesi bir ilişki içinde birbirlerine karışırlar. Her imgenin "adlandırıldığı", gelecek için temel önemdeki bu eser kübizme olduğu kadar fütürizme de bağlanır. Ama aynı zamanda Malevitch bunların sınırlarını da keşfetmiştir; doğal modelin serbest bırakılması tamamlanmıştır. Artık yeni bir uzamsal sistemin içinde saf resmin esnekliğinin araştırılmasında mümkün olduğunca uzağa giderek bunun sonuçlarını çıkarmak gerekmektedir. Suprematizm böyle doğacaktır ve bunun tercihleri Malevitch'in 1925 yılında yayımlanacak *Kübizmden Suprematizme* adlı kitabında tanımlanacaktır.

V. – Amerika Birleşik Devletleri'nde kübizm

Avrupa'da olduğu gibi Amerika Birleşik Devletleri'nde de "kübist" terimi Picasso kadar Gleizes'i ve Metzinger'i de belirtmektedir. Marcel Duchamp 1915 yılında New York'ta durumun berrak bir tablosunu ortaya çıkartır: "Günümüzde bir yığın küçük kübist vardır, bunlar baştakinin en ufak jestini bile, anlamını kavramadan taklit

etmektedirler. Ağızlarında disiplin lafından başka bir şey yoktur ama bu onlar için hem her şey hem de hiçbir şeydir" ("A complete reversal of art opinions by Marcel Duchamp, iconoclast", *Arts and Decoration*, c. 5, Eylül 1915).

Kübizm Amerika Birleşik Devletleri'nde esasen gazeteci Gelett Burgess'in Mayıs 1910'da *The Architectural Record*'da yayımlanan "The wild men of Paris" adlı bir makalesiyle ortaya çıktı. Makalede özellikle Braque ve Picasso gibi ressamların çeşitli atölyelerine yapılan ziyaretler anlatılmaktadır. Kübizm 1913'te New York'taki Armory Show'da, sonra Chicago ve Boston'da Picasso (*Hardal Kabıyla Kadın*, 1910), Braque (*Keman ya da Kubelik Afişi*, 1912), Delaunay (*Şehre Bakan Pencereler, 1. Bölüm, 2. Motif*, 1912), La Fresnaye, Villon, Archipenko, Brancusi'yle görülür. Duchamp'ın kübistler salonunda sergilenen *Merdivenden İnen Çıplak*'ı burada büyük bir skandala neden olur.

Picasso'nun ilk sergisi Mart-Nisan 1911'de Stieglitz Galerisi'nde gerçekleşir, ardından Aralık 1914-Ocak 1915'te bu sergi Braque'la birlikte yeniden düzenlenir. De Zayas Modern Gallery'de aynı ressamların, ayrıca da Picabia, Diego Rivera, Derain, Gris gibi sanatçıların eserlerini sergiler. 1915 yılında New York'ta bulunan Gleizes o yıl üç kez Carroll Galleries'deki kolektif sergilere katılır, ama aynı zamanda grup halinde 1916 yılında Bourgeois Galleries'de ve Crotti, Duchamp ve Metzinger'le birlikte Montross Gallery'de görülürler. Bununla birlikte, Armory Show sayesinde kübizm Amerika Birleşik Devletleri'ne "resmi olarak" girer. Gördüğümüz gibi, Amerikalılar Braque, Picasso, Picabia, Gleizes ya da Villon arasında pek fark görmüyordu; keza fütüristler ile Delaunay arasında

da ayrım yapmıyorlardı. Kübizm, fütürizm, orfizm; bunları birbirine karıştırmak onlara kolay geliyordu.

Kübizmden etkilenen Amerikalı sanatçılardan Man Ray, muhtemelen kübizmi Armory Show'u gördükten sonra, 1914-1915 yılında Stieglitz'de gördüğü Picasso dolayısıyla keşfetti. Man Ray'in geometrik kompozisyonları, ölüdoğaları ya da manzaraları çok renklidir; biçimleri ağır, şematiktir, parlak renklerle boyanmıştır (*Biçim Düzenlemeleri no 1*, 1915, özel koleksiyon, *Siyahlar İçindeki Dul*, 1916, Marcel Zerbib koleksiyonu, Paris). Yine Picasso'dan etkilenen ve 1912 yılında Avrupa'ya gelen Marsden Hartley de biçimleri Derain'inkine hafifçe benzer bir kesinlikte basitleştirir; 1915 yılında Amerika Birleşik Devletleri'ne geri döndükten sonra *Hareket* adlı bir dizi tuval yapmaya girişir. Bunlar, aslında, gerçekliği az çok çağrıştıran donuk renklerle işlenmiş geometrik biçimli düzlemlerin bir araya getirilmesidir.

Alfred Maurer 1919'a doğru, soyut olmakla birlikte, tekrenkliliklerilyle ve hacimleri farklı renk yoğunluklarıyla ifade edilen geometrik biçim kullanımıyla kübizme bağlanan tuvaller yapar. Aynı etki Henri Lyman Saye'de, Morton Schamberg'te, Charles Sheeler'de, Henry Fitch Taylor'da ve 1910 tarihli *Üç Figürlü Kompozisyon*'u (W. Hayes Ackland Memorial Art Center, University of north Carolina, Chapel Hill) Picasso'nun 1908 tarihli *Üç Kadını*'nı ve Braque'ın büyük *Çıplak*'ını çağrıştıran Max Weber'de de görülür. Ama bu benzerlikler doğrudan esinden ziyade, araştırmalardaki eşzamanlılıktan kaynaklanır. Heykeltıraş John Storrs ile Alice Morgan Wright da kübizmin mimari konstrüksiyonlarını benimsemişlerdir.

1913 yılında New York'da kalan Picabia, buranın "dünyanın tek kübist şehri" olduğunu açıklar, ama "sizin New York'unuz kübist şehirdir, fütürist şehirdir" diyerek kafa karışıklığına katkıda bulunur. Çok sayıda Amerikalı sanatçı tuvallerinde şematikleştirmeyi ve kübist kesinliği fütürist harekete katmıştır. Bu tabloların teması genel olarak şehirdir, şehrin çizgisel ve ölçüsüz mimarisidir, ışıklı tabelaların parlaklığıdır, kalabalıklardır. Bunlar 1915 yılında New York'a vardığında Gleizes'i etkilemiş olan şeylerdir. Brooklyn Bridge'deki üç resmi, lirizmi eksik olmayan kübist-dinamik senteziyle bu izlenimleri yüceltir. "Kübizm"i güçsüz olmayan Abraham Walkowitz'in New York'tan esinlenen dizilerinde daha fazla statiklik, sade ve kütlesel şematizm mevcuttur.

"Amerikan kübizmi" bütünüyle rengin damgasını taşır. Bu karakteristik yalnızca Delaunay'ın etkisini değil, "tekrenkçiler"in etkisini de yansıtır. Bu niteleme, 1912-1913 yılında Paris'te bulunmuş ve *Pencereler*'in yaratıcısıyla ilişkilerini kendileri reddetmiş olsa da orfizmden esinlenmiş Amerikalı iki ressam olan Morgan Russel ile Stanton MacDonald-Wright'ın kendilerine verdikleri addır. Kübist şemalar üzerindeki bu renkli non-figürasyonun farklı sıfatlarla yandaşları olmuştur: Patrick Henry Bruce, Arthur B. Frost Jr, Andrew Dasburg, Kupka, Picabia bunlar arasındadır.

V. Bölüm

KÜBİZM, MİMARİ VE YAŞAM DEKORU

Savaştan sonra yaşam tarzları arasına giren kübizm, mimariyi ve yaşam dekorunu da etkilemiştir. Ozenfant ve Jeanneret 1925 yılında yayımlanan *La Peinture Moderne* [Modern Resim] adlı eserlerinde bu durumu ilk kez ortaya koydular ve kübist sanat ile fırsatçıları arasında ortak hiçbir şey olmadığını ileri sürdüler. Ama onlara göre, "yalnızca lafız yok oluyordu; anlayış kalıyordu... Lafız gayet başarıyla öldürülmüş olsa da," diye yazmışlardı, "ve minör sanatlar ("dekoratif sanatlar") da havailik ve eğlence içinde gayet neşeli bir şekilde bu cinayeti tamamlamış olsalar da, yaratıcılara ait ruh kalmıştır ve yoluna devam etmektedir..." Yaratıcılar –Picasso, Braque, Léger– kübizmi terk etmişlerdi ve kübizm de André Lhote'un etkisi altında ve "düzene çağrı"nın yatıştırıcı ortamında, hümanist eğilimli bir neo-kübizme dönüşmüştü; bunun amacı, kavramsal karakterinden yoksun kalmış kübizmi herkes tarafından anlaşılan ve kolaylıkla iletilebilir bir poetikaya dönüştürmekti.

Yeni modernite bu görünümler altında tezahür eder. Geometrik şematizasyon modadır; mimariye ve nesneye, 1900 tarihli doğacılığın aşırılıklarına karşıt olan ve aynı zamanda savaştan önce hissedilen biçimlerin arınma iradesine denk düşen bir sadelik ve süssüzlük de getirir. Gerçekten de daha 1913'te peyzaj mimarı André Véra süslemenin ortadan kaldırılmasını savunuyor ve çıplak yüzeyi onaylıyordu. "Modern evde," diye yazar birkaç yıl sonra, "hiçbir özellik gözü sinirlendirmez, hiçbir mahremiyet de... Biçim asla dağılmamış, geometrik figürlü bir model içerisinde sıkıştırılmıştır..." (André Véra, *Modernités*, Paris, 1925). Mobilyalarda da aynı eğilimler görülür: "Parlak, kaygan ve kapalı mobilya, köpeksiz bir av tüfeğiyle, otomobilin kaput ve karoseriyle, basma düğmesiyle, çağımıza özgü basmalı kurşun kalemle ve tükenmez kalemle kusursuz bir uyum içinde değil midir?" (A. Véra, "Certitudes décoratives", *Le Crapouillot*, 1 Mart 1923.) *Aquitania* gemisinin çizimini yorumlayan Ozenfant ile Jeanneret, burada, "İngiliz piponuzla, büro mobilyanız ve limuzininizle aynı estetik var" derler.

Mimarlar ve dekoratörler kübizmden esinlendiklerinin bilincinde midirler? Kübizme bağlılığını ilan eden ender kişilerden biri olan mimar Mallet-Stevens 1 Aralık 1924 tarihli *Bulletin de la Vie artistique*'te [Sanatsal Yaşam Bülteni] şunu belirtir: "Mimari esasen geometrik bir sanattır, küp bunun temelidir, dik açı zorunludur... Bir ev, bir saray, küpler bütününden oluşur..." 1925 tarihli dekoratif Sanatlar Sergisi'ndeki Turizm Pavyonu'nun yaratıcısı, "mantıksal ve geometrik" mimarinin yükselişini haber verir. Bunun en ikna edici gerçekleşmesi 1926-1927'de Passy'de,

bugün onun adını taşıyan sokak boyunca inşa ettiği küçük köşkler bütünüdür; kübist mimari burada biricik başyapıtını bulur.

Yaşam dekorlarının bütün öğeleri neo-kübist grafizmi adım adım benimser. Geniş kitleler açısından bu "modern" anlayışın işaretidir ve özellikle mobilyada, seramik ve cam eşyalarda hissedilir, uzun ve kesin çizgili siluette, eteklerde ve kısa saçlarda, belirgin ve sert makyajda, "çılgın yıllar"ın "başına buyruk kız çocuğu"nda bu görülür. Ama Guillaume Janneau, bu "fazlasıyla savaş-sonrasına özgü modernizmin" –varlığının farkına varsaydı entelektüellik kaygıları onu şaşırtacak olan– kübizmden yalnızca bazı dışsal uygulamaları ödünç aldığını belirtirken haklıdır; tıpkı X. Charles döneminin Ortaçağ sanatından yalnızca "trubadur" stilini almış olması gibi (G. Janneau, *L'Art cubiste*, Paris, 1929).

Dönemin önde gelen mimarlarından biri olan André Lurçat şunu belirtmiştir: "Mimari ile kübizm arasında doğrudan ilişki yoktu, ama savaştan hemen sonraki yenilenme için, değerlerin yeniden sınıflandırılması için çeşitli sanatlar arasında çok sıkı ilişkiler kuruldu. Empresyonistler ışığı aramıştı, fovistler rengi, kübistler konstrüksiyonu ve uzamın ifadesini. Bizim araştırmalarımız da onlarınkiyle buluştu; biz rasyonel olanı, konstrüksiyonu arıyorduk... Yenilenme arzumuzu biz asla kübist olarak nitelemedik, onu eleştirmenler böyle nitelediler çünkü bizim mimarimizde de aynı mantık (...) araçları basitleştirme yönünde aynı arzu vardı" (Pierre Cabanne, *L'Epopé du cubisme*, Paris, 1963).

Pierre Chareau, Henry Van de Velde, Le Corbusier aynı anlayıştan yola çıkarlar. 1917 yılında Van Doesburg,

Mondrian ve J. J. Oud, J. Wils, R. Van't Hoff, Rietveld, Cor Van Esteren gibi mimarlar tarafından kurulan Hollandalı *Stijl*'in neo-plastisizminin etkisi hissedilir. Rus yapımcılığı ve Bauhaus'la ilişkileri, daha karmaşık olsa bile, daha az belirgin değildir; ama savaş sonrasının Fransa'sı politik nedenlerle her ikisini de görmezden gelecektir.

1925 yılında Uluslararası Paris Dekoratif Sanatlar Sergisi yeni eğilimlerin deneme tahtası olabilirdi, ama ne yazık ki *modern'style* ile geometrik neo-kübizmin karışımı olan melez, piç, eklektik bir mimari sunulmuştur. Yalnızca Le Corbusier'nin "Yeni Anlayış" pavyonu ile SSCB'den Melnikov'un pavyonu, dekoratif tarzlara sırtını dönerek, yeni bir mimarinin varlığını ileri sürüyordu. Safçılığın kurucularından biri olan Le Corbusier kendi mimarisinde kübist yöntemleri uygulamış, özellikle tablolarında bir nesnenin içini ve dışına eşzamanlı olarak gösteren Braque ile Picasso'dan esinlenen iç ve dış uzamların iç içe geçişlerini kullanmıştır. Le Corbusier, resminde olduğu kadar mimarisinde de, kübizmden geometrik basitleştirme ve sentez anlayışını alır; plastik dilin saflığı her ikisinde de egemendir.

Kübizmin yaşam dekoru üzerindeki en dolaysız ve en sahici etkisi Sonia Delaunay sayesindedir. Cendrars'ın *La Prose du Transsibérien*'ine yaptığı illüstrasyonuyla aynı dönemdeki "eşzamanlı giysiler"i, tezat renkli soyut duvar halıları, kesik ve yapışkan, guaşlı kâğıttan yapılma ciltler, dinamik renk aracılığıyla gündelik çevreye bir stil getirme iradesini ifade etmektedir. 1913 yılında Berlin'deki Herbstsalon'da, "eşzamanlı dekorasyondan doğan ilk gündelik nesneler"i sergiler: "hâleli derinlik (lamba ve abajur),

hareketli derinlik (perdeler)..." 1914 yılında onun "giysi-şiirler"ini gören Apollinaire, onun için "dekoratif sanatın en yeni eğilimi ve belki de en ilginci" diyecektir.

Orfizmin hareket ve rengi ona esin verir. Giysileri, der Delaunay, "renk ve tezgâhın yeni yasalarına göre yapılmış ilk kostümlerdir." Savaştan sonra Bayan Delaunay hareket alanını genişletmeye çalışacaktır; geometrik desenli ve parlak renkli "eşzamanlı dokulu" modeller yaratır. Bunlar kocasının teorilerinin yararcı alana taşınmasıdır. Lanvin ve Chanel, keza Londra'daki Liberty ile Amsterdam'daki Metz & Co onun müşterileridir; dokumalarının Amerika Birleşik Devletleri'ndeki başarısı da çok büyüktür. Ayrıca afişleri, kostümleri, tiyatro ve film dekorları, *Au Sans pareil* kitabevinin yerleştirme ve dekorasyonu, 1925 Sergisi'nde Jacques Heim'in "eşzamanlı" dükkânı ve boyanmış ilk otomobil de onundur.

1927 yılında Sonia Delaunay, Sorbonne'da "Resmin Giyinme Sanatı Üzerinde Etkisi" adlı bir konferans verecektir; ama kadın giysilerine, arabalara, afişlere, dükkân dekorasyonuna uyguladığı renkler onun modern tarzını sokağa da çıkarmıştır. "Delaunaylar sayesinde," diye yazar Pierre Francastel, "bir hareketin niteliksel değerlerinin figürasyonu (bir yer değiştirme vesilesiyle kaydedilen yön-hız-ışıldama) çağdaş sanatın temel maddesine dahil olur." Çağdaş giysi ve dekorda eşzamanlılığın ortaya çıkışı, Sonia Delaunay sayesinde, "kübizmin sapkını"nın en kesin fetihlerinden biri olur.

VI. Bölüm

KÜBİZM VE ŞİİR

"Kübizmin çağdaş düşüncenin bütün tezahürleriyle bir bağı ister istemez vardır," diyordu Juan Gris. Kübist macerada şairler genellikle ressamlara eşlik ettiler, onlar üzerine yazdılar. Özellikle Apollinaire, Max Jacob, Blaise Cendrars ve Pierre Reverdy 1917 yılında tamamen kübist davaya ve Picasso'ya adanmış olan *Nord-Sud* dergisini kurdu.

Apollinaire kübizme dair oluşturduğu fikirde kendi şiiri için yeni bir yol bulmuştur. "Büyük şairlerin ve büyük sanatçıların," diye yazar *Kübist Ressamlar* adlı eserinde, "toplumsal işlevleri insanların gözünde doğanın büründüğü görünümü hiç durmadan yenilemektir.

"Şairler olmasa, sanatçılar olmasa insanlar doğal monotonluktan çabucak sıkılırlar... Doğada kendini gösteren ve sanatın etkisinden başka bir şey olmayan düzen hemen yok olur. Kaosun içinde her şey çözülür..."

Empresyonizmin dağıttığı ve aynı zamanda fovistlerin renkli parçalanmasına maruz kalmış bir gerçekliği yeniden

yapılandıran kübistler, bu gerçekliğe yalnızca görülen değil aynı zamanda da tasarlanan bir ağırlığı, bir düzeni, bir ölçüyü yeniden verdiler. Böylece kelimeler, yerelleşmiş, parçalı ve anlık izlenimlerin ötesinde, yoğunluk ve süreyle de buluştular.

Kübist ressam, nesneyi bütünüyle yeniden inşa ederek, onun gerçekliğine katkıda bulunma eğilimi içindedir; dolayısıyla, yepyeni nesneler, kendilerinden başka doğrulayıcıları olmayan nesne-tablolar gerçekleştiriyordu. Apollinaire'e göre şiir aynı zamanda bir bütünlük olmalıydı; kübist tablolarda nesnelerin ve bileşenlerinin ayrışması, anlamlı öğelere ve bütüne bütün değerini verme eğilimi içinde olan bir yönteme göre sınıflandırılmalarına atfedilen önem onu etkilenmişti. Bu yöntemi şiire uygulamaya çalışacaktır.

Apollinaire şiirde noktalamayı ilk kaldıran olmuştur. Braque ve Picasso'nun kolajlarda heterojen malzemeleri yan yana koyduklarında yaptıkları gibi, o da dizelerini, aralarında mantıksal bağ olmadan yan yana koyar; ayrıca, serbest dizenin mucidi olmasa da, şiire söz esnekliğini ve özgürlüğü katan odur. Kübist ressamlar da resim kurallarını ortadan kaldırdılar ve geleneklerden koptular; yine de bakış açıları ve tablo anlayışları ille de devrimci değildir, onların büyük klasiklerin sonuncusu olan Cézanne'ın soyundan geldikleri aşikârdır. Apollinaire şiirinde geçmişi şimdiki zamana karıştırma kaygısı gütmektedir; *Zone* şiirinde olduğu gibi, söyleminin dolaysızlığını onaylamak için şimdiki zamanı kullanır: "*Şimdi Akdeniz kıyısındasın... İşte Marsilya'dasın... İşte Roma'da.*" Ama şiiriyle dostlarının resmi arasındaki bu yakınlıklar Apollinaire'i kübist bir şair yapmaz, yakınlıklar

başka türlüdür, dostça ve tinseldir. Yenilik, macera zevkini bir yandan Picasso ve Braque'la, diğer yandan Delaunay'la paylaşır, ama bu fetihler onlarınkilerin yanında önemsizdir. Tamamen dişi duyarlılıklı ve dilimizin en güzel şiirlerinden bazılarını yazmış olan bu eşsiz gezgin ozan ne Baudelaire'dir, ne Mallarmé ne de Rimbaud. Onun şiiri, dehası büyük ve kahramanca olan bir Picasso'nun dengi değildir; sade, püriten, kesin, tekrenkli kübist stil, kimi zaman kaygılı ve acılı olsa da kanatlı, renkli, titreşen imgelerle dolu, hayal mahsulü şiirsel stilinin zıddıdır.

Tristan Tzara onun ölümü üzerine şunu yazacaktır: "Apollinaire'in şiiri bıraktığı evre, resimsel düzlemde kübist denen deneyimlemeyle kusursuzca çakıştı ve onun belki de en temel meziyeti, hayranlık verici bir şekilde canlandırabildiği bu paralellikte yatıyor." Çünkü kübizm ile şair arasındaki buluşma, gerçekten de, benzeşim bakımından değil, yankılanım bakımından zengin gözükür.

Bu yankılanımlar Apollinaire ile Delaunay arasında özellikle hissedilir. Delaunay'ın 1912 tarihli *Pencereler*'i dostuna aynı adı taşıyan bir şiir esinler. "Sanıyorum ki *Pencereler* saf şiiri arayan Apollinaire'in saf resim olarak adlandırdığı şeyi belirlemektedir: bir tarih." Blaise Cendrars Apollinaire'in şiirini "kendiliğinden şiirin ilk örneklerinden biri" diye niteleyecektir; Sonia Delaunay kocasının tezat renklerden oluşan çokrenkli varyasyonlarından esinlenerek 1913 yılında Cendrars'ın *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jeanne de France*'ını resimleyecek ve aynı anlayış içinde ciltleyecektir.

Blaise Cendrars, kübist ressamlarla sayısız dostluk ilişkisi kurmuştur. 1952 yılında Michel Manoll'la radyo söyle-

şileri sırasında, "ressamlara hiçbir şey borçlu değilim" dese de, 1912-1914 yıllarının sanatçı-şair atışmalarında yer alır. Bunlara Delaunay, Apollinaire, Léger, Chagall, Braque, Picasso, Archipenko dışında, kendisi de katılmış ve savaştan sonra, bunlara dair *La Rose Rouge*'da yayımladığı birçok yazısı, o dönemdeki kübizmin durumu üzerine de aynı ölçüde önemlidir.

Apollinaire dostu Delaunay'ın, Guillaume ile resmi arasındaki esin denkliklerini kabul etmiş olmasına rağmen, eşzamanlı şiir alanında kendisine karşı Cendrars'a üstünlük tanımasından incinmişti. 15 Haziran 1914 tarihli *Les Soirées de Paris*'de Apollinaire şunu yazar: "Eşzamanlılık kavramı ressamları uzun zamandır meşgul etmektedir; 1907 yılında bir Picasso'yu, bir Braque'ı meşgul ediyordu, figürleri ve nesneleri aynı anda birçok yanıyla temsil etmeye çabalıyorlardı."

Aynı zamanda Léger'den, fütüristlerden, Duchamp ve Picabia'dan da söz eder ve şunu ekler: "Bunu estetiğinin temeli yapan Delaunay oldu." Yine de eşzamanlılık bütün şiirsel imgede varlığını sürdürür; çünkü, Pierre Reverdy'ye göre, "uzak iki gerçekliğin yakınlaşması"ndan doğar. Baudelaire'de ve "mektuplaşmalar"ında, Lautréamont'da, Rimbaudd'da, keza bunu ilk kez şiirin özerk bir öğesi yapmış Cendrars'ta mevcuttur. *Pâques à New York* ile *Prose du Transsibérien*'in eşzamanlılığı, Apollinaire'i *Zone*'da bundan kasıtlı olarak esinlenecek kadar etkiler; Cendrars kimilerinin doğrudan bir esin olarak kabul ettikleri, kimilerinin ise çalıntı olarak gördükleri şey hakkında her zaman çok ağzı sıkı kalmıştır, Guillaume'un dostları ise bunu sert biçimde tartışmışlardır. Bununla birlikte *Zone* Ekim 1912

yılında yazılmıştır, dolayısıyla altüst olmuş Apollinaire'in birkaç ay önce okumuş olduğu Blaise Cendrars'ın iki nehir-şiirinden sonra.

1913 yılında yayımlanan *Hamac* adlı şiirinde Cendrars şunu yazar:

Apollinaire
1900-1911
On bir yıl boyunca Fransa'nın tek şairi.

Bu, Guillaume'un 1912 yılında kendi şiirini keşfetmiş olduğunu ve dolayısıyla buradan yola çıkarak kendininkini değiştirdiğini ve böylece kendi hesabına, ama Cendrars'tan sonra, "eski dize oyununu" altüst ettiğini belirtmenin eksiltili bir biçimidir.

"Kübist denen şiir şiirlerden kaynaklanır – Guillaume'un söyleşileri" der André Billy, Kasım 1920 tarihli *Les Ecrits Nouveaux*'da. "O dönemki büyük fikri şiiri duyarlılıktan, 'edebiyat'tan ayırmaktı ve bunun için de insanların her türlü edebi hilenin dışında, kendi aralarında kullandıkları sözcüklerin hepsini ham halde kavramaya karar vermişti."

Aralık 1913'te *Les Soirées de Paris* tarafından yayımlanan *Lundi rue Christine* başlıklı, ânında yapılmış "kolaj" özellikle buna örnektir. "Resimsel kübizm edebi bir kübizm doğurmuştur, perspektifin göz aldatmacası olmadan, hepsi aynı değerde, farklı öğelerden oluşan, iki düzlemli bir şiir..." diye yazar Jean Cassou. "Sonuç olarak kübizm, bağnazlığın ve hakikatin bahanesi olarak, nesneler arasındaki her türlü uzamsal mantık bağını ortadan kaldırır.

Sonuç, nedeni geride bırakır. Kuralın yolunu izleyerek özgür bireysel iradeli sanata geri dönmek gerekir... Kelimeler gülüyor ve şarkı söylüyor. Ve şairin hayal gücü, bunları kullanarak yeniden egemen olur" (*La Vie des Lettres*, Ekim 1920).

Ocak-Şubat 1920 tarihli *La Revue Critique des Idées et des Livres*'de Henry Bidou şunu belirtmiştir: "Mallarmé asıl kelimenin yerine sürekli olarak dengini geçirir ve bir metaforlar sistemi yaratır. Kübizm de, aynı şekilde, kölece bağlı resmin yerine şeylere imayı geçirir."

Güney kökenli Pierre Reverdy 1910 yılında Paris'e gelmiştir. Max Jacob, Juan Gris, Picasso, ardından Apollinaire, Matisse, Derain, Kanhweiler ile tanışır. 1917 yılında, *Avignonlu Genç Kızlar*'dan on yıl sonra, *Nord-Sud* adlı bir şiir dergisi çıkartır. Derginin ilk sayısı bu tablonun önemli bir incelemesini içermektedir: "Kübizm Üzerine." O dönemde savaşın ortasındayızdır ve kübizm az çok "aşılmış" gelebilir: Kübist ressamlar –Picasso ve Gris'den başka– askere alınmıştır; Gris o dönemde, çok sayıda şiir yazmış ama 1916 sonunda ancak birkaçını yayımlamış olan Reverdy'nin çok yakınıdır (iki yıl sonra küseceklerdir). Reverdy, diğer şiirlerini, kendi deyimiyle, "kalafata çekmiştir." 1929 yılında, dergi ya da süreli yayınlarda daha önce yayımlanmış şiirleri de katarak birbirine paralel iki şiir derlemesi yayımlar: Biri düzyazı şiirlerden oluşmaktadır –*Flaques de verre*–, öteki ise dize şiirlerden – *Sources du vent*.

Nord-Sud iki yıl boyunca sanat üzerine birinci dereceden önem taşıyan metinler yayımlayacaktır; bunlar ya Reverdy'nin kendi metinleridir, ya da Apollinaire'in, Max

Jacob, André Breton, Aragon, Soupault, Tzara'nın metinleridir. Birinci sayıyı açan ana metin olan "Kübizm Üzerine" ve şairin dostlukları nedeniyle, bu yeni dergi "kübist" olarak nitelenmiştir; Reverdy, kuşkusuz ki, hayranlıklarının doğruladığı bu sıfata karşı defalarca itiraz edecektir, ama kübist dostlarına dair, özellikle de Picasso, Braque, berrak ve kesin bir yorumcusu olduğu Gris ve Henri Laurens üzerine sayfalarca yazı sonraki metinleri arasında da yer alır.

Picasso'nun taşkınlıklarının, tezatlarının ve ani görüş değişikliklerinin ötesinde, Reverdy'nin şiirsel esinini en derinden etkilemiş olan şey Gris'nin Kartezyen Kübizmi'dir. Hem "yerleşik" hem de "kapalı" bu tür lirizmde, tabloda olduğu gibi, şeylerin şimdiki zamanı ile dikkatli –neredeyse dinsel– bir oluş düşüncesi kendini gösterir. "Düzenli şiir bir *gelişimdir,* Reverdy'nin oluşturacağı ise bir sentezdir," diye yazacaktır Malraux (*La Connaissance*, Ocak 1920). "Bunu yapabilmek için noktalamanın yerine boşluk sistemi koymuştur ve eserlerini cerrahi müdahaleyle yoksullaştırır."

1917 yılında Reverdy ve Gris, tacir Léonce Rosenberg'in talebiyle, Reverdy'nin şiirleri ile Gris'nin tabloları arasında mevcut denkliklerden yola çıkarak ortak bir eser yapmaya kalkışırlar; her yaratı biçimi bir diğerine göre tasarlanmış ve dile getirilmiştir. Proje tamamlanmaz, en azından bu biçiminde tamamlanmaz. Reverdy'nin yirmi şiiri ve Gris'nin on bir litografisiyle birlikte 1955 yılında Tériade'dan yayımlanan *Au Soleil du plafond*'un, metin ile görüntü arasında mevcut ortaklığa rağmen başlangıçtaki fikirle pek ilişkisi yoktur.

Ancak tinsel denkliklerden, yankılanımlardan söz edilebilir; Reverdy, "henüz hakim olamadıkları sırlarla yüklü kişilere rastlama, onları fethetme, sevme, aynı maceranın risklerine birlikte maruz kalma"nın olağanüstü ayrıcalığını gizlememektedir. Kendini "alkolle ya da şarapla sarhoş olur gibi resimle sarhoş" tanımlasa da, sözcüklerle sarhoş olmaz, anekdottan hoşlanmaz ve dosdoğru işin özüne gider. Onu ele geçiren şey, eserlerin "nasıl"ıdır ve analizleri yalnızca içeriği, anlamı serbest bırakmaya çalışmaz, sorunsallı ve coşkulu oluşumu da serbest bırakır.

Reverdy'ye göre şiir ve resim aynı yolları izler; kelimeler üzerinde inşa olunan şiirsel imge ile ritim ve renkten kaynaklanan plastik imge aynı noktadan hareket ederler. "İmge yaratımı (...) güçlü bir şiirsel araçtır ve bir yaratı şiirinde oynadığı önemli role şaşırmamak gerekir," diye yazmaktadır Mart 1918 tarihli *Nord-Sud*'ün 13. sayısında.

Reverdy ressamlar üzerine, kendine özgü nitelikleri üzerine yazdığında, Picasso'nun gücü ve kolaylıkla yenilenmesi, Braque'ın kesinliği, Léger'nin denge ve yalınlığı, Matisse'in rengi, Reverdy'nin hem yazısını hem de kişisel şiir sanatını etkiler. Kübist ressamlar gibi, onun söz dağarı da sadedir, kelimeleri kullandığı nesnelerin gündelik anlam ve biçimine sahiptir: içki testisi, vazo, gitar, pipo, gazete... Reverdy, yine onlar gibi, duyumun dolaysızlığını reddeder, sanatını tesadüfilikten, anlıktan kurtarmak ister; tek aradığı kalıcılıktır.

Apollinaire temalarını ressam dostlarından bulmuştu ve bunları şaşırtıcı görsel nitelikleriyle ve taşkın imgelemiyle karıştırmıştı; aynı zamanda, Delaunay'ın kolajlarının ve eşzamanlılığının kübist yönteminden de esinlenmişti.

Reverdy ise kübizmin özüne derinlemesine nüfuz etmişti, "estetik ve ahlaki radikalizm"i (Marcel Raymond) kendinde temsil etmişti ve kendisinin "plastik" diye adlandırdığı kübistlerin saf anlamda zihinsel, pitoreskten, tesadüf ya da olasılıktan yoksun özelliğini şiirine uygulamıştı. Onlar gibi her şeyi sorgulamıştı: Onların tabloları gibi onun şiirleri de yalnızca temel olanı içerir, bunlar kendinde nesnelerdir, basit ve aşina gerçekliğin, kendi sırlarından beslenen, mutlak, kesin ve altüst edici, sağlam mimarili, gündelik öğelerden dokunmuş *varlıklarıdır.* Soru, Aragon'un kendine sorduğu gibi, "sözcüklerden hangisi küp olabilir?" değildir, kübizmin şiire ne getirdiğidir.

1901 yılında, "mavi dönem"in ortasında tanımış olduğu Picasso'ya, Apollinaire'e, Juan Gris'ye, Reverdy'ye, Braque'a çok bağlı olan Max Jacob da kübist estetikten etkilenmişti. Acaip biri olan bu şair-ressamın metinlerinden birinde, 1917 tarihli *Cornet à dés*'nin önsözünde şunu okuruz: "Var olan her şey yerindedir"; bu Picasso, Braque ya da Gris'nin kendi tuvalleri hakkında söyleyebilecekleri bir cümledir. Max Jacob daha ilerde düşüncesini dostu şair René-Guy Cadou'ya bir mektupta belirtecektir (*L'Esthétique de Max Jacob*, Paris, 1956): "(Sanat eseri), bir dünyayla çevrili, yeryüzünü yansıtırken bir ötede yaşayan, tamamen berrakken bulutların üzerinde taşınan, uzak bir mekâna yerleştirilmelidir. Evet, onu nakletmek gerekir."

"Şiir, bir mücevherci dükkânının camekânı değil, yapılmış bir nesnedir" diye okuyoruz yine *Cornet à dés*'nin önsözünde. Reverdy aynı şeyi 1919 yılında yayımlanan ve Juan Gris'ye atfedilen *Self Defence*'ta açıklar: "Bir sanat eserinin mantığı, yapısıdır. Bu bütünün dengede olduğu

ve dengede kaldığı anda, demek ki, mantıklıdır." Max Jacob'un ifade ettiği haliyle düzyazı şiirin tanımı kübist tablolara da uygulanabilir; eser kendi kendine yeterlidir, yalnızca kendi içeriğiyle, kelimeler ile görüntülerin uyumuyla, denklikleri ve yankılanımlarıyla meşguldür. Özellikle önem taşıyan şey birliğidir ve bu konuda da ressamlar ve şairler bir kez daha hemfikirdir. "En iyi modern şairler niçin mutlak anlamda taklit edilemezdir? Çünkü duygu ile zevkin birliğine sahiptirler. Modern şiir, şiir konusunda tek önem taşıyanın şiir olduğunun kanıtıdır. Her sanat kendi kendine yeterlidir" (Max Jacob, *Art poétique*, Paris, 1922).

Başka şairler kübizmin etkisine farklı derecelerde girdiler. Örneğin, Edmond Rostand ve Comtesse de Noailles'dan Picasso'ya, Apollinaire ve Erik Satie'ye geçen ezeli takipçi Jean Cocteau'nun ve ressamların becerikli kayıtçısı ve dostu –*Le calumet* 1910'da, *Le Livre et la Bouteille* 1919'da çıkar– André Salmon... Salmon'un tanıdık, gündelik, genellikle mizahi bir lirizm ifade eden dizeleri esin ve dostlukta Apollinaire'inkilerle buluşur. Bunlar da, şiirde kübizm tartışmalı kalsa da, kübizme şairlerin bir dostluğu olduğunu ve kendileriyle ressamlar arasında denklikler bulunduğunu kanıtlamaktadır.

Maurice Sachs'a göre, *Le Sabbat*'da, avangard ressam ve şairler Jean Cocteau'ya "yeni bir sözdağarının anahtarını, yenilenmiş bir imgelemi" sunmuşlardır. Buna karşılık, Cocteau onlara reklam ajanı olarak hizmet etmiştir ve yeni bir kitleye ulaşmalarını sağlamıştır; ömrü boyunca da bununla övünecektir. *Coq et l'Arlequin*'in şairi, savaşın ortasında, "kübist yasa Abbesses Meydanı ile Raspail Bulvarı arasında Kuzey-Güney yolculuğundan başka her yol-

culuğu yasaklıyordu" dediği Picasso'yu, sahne perdelerini boyamak ve Erik Satie'nin balesi *Geçit Resmi*'nin dekor ve kostümlerini yapmak üzere Roma'ya birlikte gitmeye ikna etmeyi başarır. Bu balenin büyük skandala yol açan "prömiyer"i 18 Mayıs 1917'de Châtelet Tiyatrosu'nda yapılır. Çok klasik sahne perdesinin naif cazibesiyle ve diğer kişilerin popüler gösteri atmosferiyle tezat içindeki, menajerlerin içinde hareket ettikleri kübist konstrüksiyonlar bayağılaştırılmış bir kübizmin ilk tezahürünü oluşturur. Dolayısıyla, tablonun dar çerçevesinden çıktığı bu anda, arayış alanı artık sınırsız gözükmektedir.

Bunu gelecek kanıtlayacaktır; ama kübist maceranın tüm olasılıklarını kullanmak için tam zamanında işin içine karışan ustalıklı manevracı Cocteau'yu bu nedenle kutlamak mı gerekir? Picasso için *Geçit Resmi* savaş öncesinin ortodoksluğundan kopuş oldu. Bu ortodoksluğa kübizmi desteklemiş ya da hayranlık duymuş diğer ressam, şair ya da eleştirmenler pek değer vermediler, ama savaş uzlaşmazlıkların ya da eleştirilerin patlak vermesini engelledi, sanatçıların çoğu zaten Paris'te değildi. Pierre Reverdy itiraz eden ender kişilerden biri oldu, ama 1919 yılında yayımlanan ve Juan Gris'ye adanan *Self Defence*, *Critique-Esthétique* okurlarının –ilgili kişi dışında– bu metnin son sayfalarının temel hedefinin, asla adıyla belirtilmeyen Jean Cocteau olduğunu anladıklarından emin olamadığımız bir metindir.

Yazarlar arasında Gertrude Stein edebi kübizmin baş sırasına yerleştirilebilir; dili öyle özgürce kullanır ki, eserin mantığından kopmadan, anlamını parçalayıp yeniden oluşturur. Nesneleri görme ve hissetme alışkanlığının

onları derinden görme ve hissetmeyi engellediğini ve bu nesnelerin gerçekliklerini ve bütünlüklerini daha iyi kavrayabilmek için onları deforme etmek ya da bakış açılarını çoğaltmak gerektiğini dostu Picasso'dan öğrenmişti.

Konferanslarından birinin sonunda, *a rose is a rose is a rose* ünlü cümlesini niçin yazdığını soran bir öğrenciye, bu dize sayesinde, İngiliz şiirinde bir yüzyıldır ilk kez gülün gerçekten kırmızı olduğunu düşündüğü cevabını verir.

Ayrıca, şimdiki zamanın geriye dönüşler içermediğini ve eski yasaların, yazıda da resimde de artık geçerliliği kalmadığını öğrenmişti. Gertrude Stein "süreğen şimdiki zaman"ı ve "uzun süren şimdiki zaman"ı keşfinden söz ettiğinde, yine kübist resme gönderme yapmaktadır; keza bu sorunlara duyarlılık göstermiş Proust, Joyce ya da Faulkner gibi kendi döneminin yazarlarına ve sinemaya da gönderme yapmaktadır.

KAYNAKÇA

Gleizes ve Metzinger, *Du cubisme*, Paris, 1913.

G. Apollinaire, *Les Peintres cubistes. Meditations esthetiques*, Paris, 1913. Yeni baskı, Cenevre, 1950.

Ardengo Soffici, *Cubismo e Futurismo*, Floransa, 1914.

OZENFANT ve JEANNERET, *Après le Cubisme*, Paris, 1918.

P. Kuppers, *Der Cubismus*, Leipzig, 1910.

D. H. Kahnweiler, *Der Weg zum Cubismus*, Münih, 1910.

V. Kramar, *Kubismus*, Brno, 1921.

V. Nebesky, *L'Art tcheque contemporain*, Paris, 1929.

M. Raynal, *Picasso*, Paris, 1922.

Alfred Barr, *Cubism and Abstract Art*, New York, 1936.

D. H. Kahnweiler, *Juan Gris, sa vie, son œuvre*, Paris, 1946.

R. Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait*, Paris, 1957.

V. Apollonio, *Fauves et Cubistes*, Paris-Bergamo, 1959.

Guy Habasque, *Le Cubisme*, Cenevre, 1959.

John Golding, *Le Cubisme*, Londra, 1959, Paris 1965 ve 1968.
Pierre Cabanne, *L'Epopée du Cubisme*, Paris, 1963.
M. Serullaz, *Le Cubisme*, Paris, 1963.
G. Apollinaire, *Chroniques d'Art 1902-1918*, Paris, 1960.
José Pierre, *Le Cubisme*, Lozan, 1966.
R. Fry, *Le Cubisme*, Köln, 1966.
R. Rosenblum, *Cubism and Twentieth Century Art*, New York, 1960.
Mortimer Guiney, *Cubisme et Litterature*, Cenevre, 1966.
Jean Paulhan, *Le Cubisme*, Paris, 1970.
Le Cubisme, CIEREC, Universite de Saint-Etienne, 1973.
Douglas Cooper, *The Cubist Epoch*, New York, 1971.
Pierre Reverdy, *Nord-Sud, Self Defence et autres écrits... Œuvres completes* içinde, Paris, 1975.
P. Daix ve Joan Rosselet, *Le Cubisme de Picasso*, Neuchatel, 1979.
Dossier Le Cubisme en Russie, Cahiers du Musée national d'Art modern içinde, Paris, 1979.
Charlotte DOUGLAS, *Cubisme francais Cubo-futurisme russe, Cahiers du Musée national d'Art modern içinde*, Paris, 2, 1979.
Pierre Cabanne, *Le Siècle de Picasso*, Paris, 1975, yeni baskı 1979. Gözden geçirilmiş ve güncelleştirilmiş yeni baskı, "Folio" dizisi, Gallimard, 1992.
Malevitch, *De Cezanne au suprematisme, 1915-1922*, Lozan, 1974.

Camilla Grax, *The Great Experiment Russian Art 1863-1922*, Londra, 1962. Lozan, 1968.

The Essential Cubism, 1907-1920. Douglas Cooper'ın metni, Londra, Tate Gallery, 1983.

Serge Fauchereau, *La Revolution cubiste*, Paris, 1982.

Pierre Dak, *Le Journal du Cubisme*, Paris-Cenevre, 1982.

Werner Spies, *Picasso. Das plastische Werk*, Stuttgart, 1983.

Les Demoiselles d'Avignon, 2 cilt. Hélène Seckel, Pierre Daix ve William Rubin'in metinleri, Paris, 1987.

Isabelle Monod-Fontaine, *Daniel-Henry Kahnweiler, marchand, éditeur, écrivain*, Paris, 1984.

William Rubin (yöneten), *Le Primitivisme dans l'art du XXe siècle*, New York, 1984. Paris, 1987.

Mark Roskill, *The Interpretation of Cubism*, Philadelphia, 1985.

Max Raphäel, *Raumgesialluttgen. Der Beginn der modernen Kunst im Kubismus und im Werk von Georges Braque*, Frankfurt, 1986.

William Rubin, *Picasso et Braque. L'invention du cubism*, New York, 1989; Paris, 1990.

Kültür Kitaplığı

1- **SOKRATES**, Louis-André Dorion, Mart 2005
2- **NAPOLÉON**, Thierry Lentz, Mart 2005
3- **BİLİM-KURGU**, Jacques Baudou, Mart 2005
4- **ANADOLU UYGARLIKLARI**, Marc Desti, Nisan 2005
5- **PSİKANALİZ**, Daniel Lagache, Nisan 2005
6- **SOSYAL BİLİMLER**, Dominique Desjeux, Nisan 2005
7- **HİTİTLER**, Isabelle Klock-Fontanille, Mayıs 2005
8- **SOSYAL PSİKOLOJİ**, Jean Maisonneuve, Mayıs 2005
9- **YUNAN MİTOLOJİSİ**, Pierre Grimal, Mayıs 2005
10- **EMPRESYONİZM**, Marina Ferretti Bocquillon, Haziran 2005
11- **MEZHEPLER**, Nathalie Luca, Haziran 2005
12- **ŞARABIN TARİHİ**, Jean-François Gautier, Haziran 2005
13- **FELSEFE AKIMLARI**, Dominique Folscheid, Temmuz 2005
14- **JEAN-PAUL SARTRE**, Annie Cohen-Solal, Temmuz 2005
15- **HAÇLILAR**, Cécile Morrisson, Temmuz 2005
16- **İNGİLİZ EDEBİYATI**, Jean Raimond, Ağustos 2005
17- **ÜNİVERSİTELERİN TARİHİ**, C. Charle & J. Verger, Ağustos 2005
18- **CAZ**, Lucien Malson & Christian Bellest, Ağustos 2005
19- **TAPINAK ŞÖVALYELERİ**, Régine Pernoud, Eylül 2005
20- **ÇAĞDAŞ SANAT**, Anne Cauquelin, Eylül 2005
21- **BİLİM TARİHİ**, Pascal Acot, Eylül 2005
22- **DİNLER**, Paul Poupard, Ekim 2005
23- **ANTROPOLOJİ**, Marc Augé & Jean-Paul Colleyn, Ekim 2005
24- **KAPİTALİZM**, Claude Jessua, Ekim 2005
25- **BLUES**, Gérard Herzhaft, Kasım 2005
26- **NIETZSCHE**, Jean Granier, Kasım 2005
27- **JEOPOLİTİK**, Alexandre Defay, Kasım 2005
28- **RUS EDEBİYATI**, Jean Bonamour, Mart 2006
29- **BİLİM FELSEFESİ**, Dominique Lecourt, Mart 2006
30- **BUDACILIK**, Henri Arvon, Mart 2006
31- **BABİL**, Béatrice André-Salvini, Nisan 2006
32- **FANTASTİK EDEBİYAT**, Jean-Luc Steinmetz, Nisan 2006
33- **ANKSİYETE VE KAYGI**, André Le Gall, Nisan 2006
34- **ÇOCUK PSİKOLOJİSİ**, Olivier Houdé, Mayıs 2006

35- **SCHOPENHAUER**, Edouard Sans, Mayıs 2006
36- **ANTİK MISIR**, Sophie Desplancques, Mayıs 2006
37- **VİKİNGLER**, Pierre Bauduin, Haziran 2006
38- **VAROLUŞÇULUK**, Jacques Colette, Haziran 2006
39- **SANAT TARİHİ**, Xavier Barral I Altet, Haziran 2006
40- **ROMA İMPARATORLUĞU**, Patrick Le Roux, Temmuz 2006
41- **KIERKEGAARD**, Olivier Cauly, Temmuz 2006
42- **ALMAN EDEBİYATI**, Jean-Louis Bandet, Temmuz 2006
43- **MAYALAR**, Paul Gendrop, Ağustos 2006
44- **MİMARLIK TARİHİ**, Gérard Monnier, Ağustos 2006
45- **DİYABET**, Jean & Charles Darnaud, Ağustos 2006
46- **AVRUPA BİRLİĞİ**, Jean-Luc Mathieu, Eylül 2006
47- **DİLBİLİM**, Jean Perrot, Eylül 2006
48- **AZTEKLER**, Jacques Soustelle, Eylül 2006
49- **DADA VE GERÇEKÜSTÜCÜLÜK**, David Hopkins, Kasım 2006
50- **KÜRESELLEŞME**, Manfred B. Steger, Kasım 2006
51- **HAYVAN HAKLARI**, David DeGrazia, Kasım 2006
52- **HIRİSTİYANLIK**, Linda Woodhead, Aralık 2006
53- **GAZETECİLİK**, Ian Hargreaves, Aralık 2006
54- **EVRİM**, Brian & Deborah Charlesworth, Aralık 2006
55- **İSPANYA İÇ SAVAŞI**, Pierre Vilar, Ocak 2007
56- **YARATICILIK**, Michel-Louis Rouquette, Ocak 2007
57- **FELSEFENİN DOĞUŞU**, Giorgio Colli, Ocak 2007
58- **ANTİK FELSEFE**, Jean-Paul Dumont, Şubat 2007
59- **İNKALAR**, Henri Favre, Şubat 2007
60- **YAZIN KURAMI**, Jonathan Culler, Şubat 2007
61- **SOSYAL VE KÜLTÜREL ANTROPOLOJİ**, Monaghan & Just, Nisan 2007
62- **SPINOZA**, Roger Scruton, Nisan 2007
63- **TANGO**, Remi Hess, Nisan 2007
64- **İTALYAN EDEBİYATI**, Christian Bec & François Livi, Mayıs 2007
65- **DARWIN VE DARWINCİLİK**, Patrick Tort, Mayıs 2007
66- **SİYONİZM**, Ilan Greilsammer, Mayıs 2007
67- **FOBİLER**, Paul Denis, Ağustos 2007
68- **KLASİK SANAT**, Mary Beard & John Henderson, Ağustos 2007
69- **PLATON VE AKADEMİA**, Jean Brun, Ağustos 2007
70- **HABERMAS**, James Gordon Finlayson, Eylül 2007

71- **FREUD**, Roland Jaccard, Eylül 2007
72- **KAFKA**, Ritchie Robertson, Eylül 2007
73- **FENOMENOLOJİ**, Jean-François Lyotard, Ekim 2007
74- **EROTİZM**, Roger Dadoun, Ekim 2007
75- **TARİH**, John H. Arnold, Ekim 2007
76- **HOMEROS**, Jacqueline de Romilly, Aralık 2007
77- **ARİSTOTELES VE LİSE**, Jean Brun, Aralık 2007
78- **ANARŞİZM**, Colin Ward, Aralık 2007
79- **BİZANS TARİHİ**, Jean-Claude Cheynet, Mart 2008
80- **BARTHES**, Jonathan Culler, Haziran 2008
81- **ŞİZOFRENİ**, Marc-Louis Bourgeois, Haziran 2008
82- **İSLAM**, Dominique Sourdel, Eylül 2008
83- **SANAT KURAMI**, Cynthia Freeland, Eylül 2008
84- **PLATON**, Jean-François Mattéi, Eylül 2008
85- **FEMİNİZM**, Margaret Walters, Ocak 2009
86- **DESCARTES**, Tom Sorell, Ocak 2009
87- **KELTLER**, Venceslas Kruta, Ocak 2009
88- **MAX WEBER**, Laurent Fleury, Temmuz 2009
89- **RETORİK**, Michel Meyer, Temmuz 2009
90- **DEVLET**, Renaud Denoix de Saint Marc, Temmuz 2009
91- **SALSA VE LATİN CAZ**, Isabelle Leymarie, Ocak 2010
92- **FOUCAULT**, Gary Gutting, Ocak 2010
93- **İNSAN HAKLARI**, Andrew Clapham, Ocak 2010
94- **POETİKA**, Michel Jarrety, Mayıs 2010
95- **RUS DEVRİMİ**, S. A. Smith, Mayıs 2010
96- **FOTOĞRAF**, Roger Bellone, Mayıs 2010
97- **GALILEO**, Georges Minois, Ağustos 2010
98- **EPİSTEMOLOJİ**, Hervé Barreau, Ağustos 2010
99- **KEYNES VE KEYNESÇİLİK**, Pierre Delfaud, Ağustos 2010
100- **HEGEL VE HEGELCİLİK**, Jean-François Kervégan, Mart 2011
101- **ERGEN DEPRESYONU**, Henri Chabrol, Mart 2011
102- **MODA**, Dominique Waquet & Marion Laporte, Mart 2011
103- **LOCKE**, John Dunn, Ağustos 2011
104- **KÜRESEL ISINMA**, Mark Maslin, Ağustos 2011
105- **BAROK**, Victor-Lucien Tapié, Ağustos 2011
106- **BHAGAVADGITA**, Anonim, Eylül 2011

107- **HİNDUİZM**, Korhan Kaya, Eylül 2011
108- **İKTİSAT**, Partha Dasgupta, Eylül 2011
109- **SHAKESPEARE**, Germaine Greer, Aralık 2011
110- **SENFONİ**, Rémi Jacobs, Aralık 2011
111- **HUKUK FELSEFESİ**, Michel Troper, Aralık 2011
112- **RAMAYANA**, Anonim, Ocak 2012
113- **DEMOKRASİ**, Bernard Crick, Mart 2012
114- **FRANKFURT OKULU**, Paul-Laurent Assoun, Mart 2012
115- **KİTABIN TARİHİ**, Albert Labarre, Mart 2012
116- **MİT**, Robert A. Segal, Haziran 2012
117- **MODERN ÇİN**, Rana Mitter, Haziran 2012
118- **DÜŞLER**, J. Allan Hobson, Haziran 2012
119- **RÖNESANS**, Jerry Brotton, Kasım 2012
120- **PARANOYA**, Sophie de Mijolla-Mellor, Kasım 2012
121- **KITA FELSEFESİ**, Simon Critchley, Kasım 2012
122- **İDEOLOJİ**, Michael Freeden, Aralık 2012
123- **RÖNESANS SANATI**, Geraldine A. Johnson, Aralık 2012
124- **SOĞUK SAVAŞ**, Robert J. McMahon, Mart 2013
125- **MARX**, Peter Singer, Mart 2013
126- **POSTYAPISALCILIK**, Catherine Belsey, Mart 2013
127- **YUNAN SANATI**, Jean-Jacques Maffre, Haziran 2013
128- **MATEMATİK**, Timothy Gowers, Haziran 2013
129- **PSİKİYATRİ TARİHİ**, Jacques Hochmann, Haziran 2013
130- **ORTAÇAĞ FELSEFESİ**, Alain de Libéra, Ağustos 2013
131- **TASARIM**, John Heskett, Ağustos 2013
132- **TRAJEDİ**, Adrian Poole, Ekim 2013
133- **MODERNİZM**, Christopher Butler, Ekim 2013

KÜBİZM

PIERRE CABANNE

Türkçesi: IŞIK ERGÜDEN

YİRMİNCİ YÜZYILIN BAŞINDA BOY VEREN KÜBİZM, YANKILARI BİR SONRAKİ YÜZYILIN SANAT TARTIŞMALARINDA DA SÜREGELEN KAPSAYICI BİR ETKİ KAYNAĞI OLDU. IŞIK, KOMPOZİSYON, DIŞSAL ZAMAN GİBİ BİRÇOK ARTİSTİK UNSURU ÇIĞIR AÇICI BİR YOLLA ELE ALAN KÜBİSTLER, ÖNCÜLLERİNE HİÇ BENZEMEYEN BİR GEOMETRİK YAPILANDIRMA YOLUYLA ÖZGÜN BİR ÜSLUP YARATTI VE SANATTA UYGULAMAYA DÖNÜK TÜM YORDAMLARI UFUK AÇICI BİR YOLLA ÇEŞİTLENDİRDİ. KÜBİZMİ ÖNCELİKLİ OLARAK RESİM SANATINDA BENİMSENDİĞİ HALİYLE İRDELEYEN BU ÇALIŞMA, ONU HEYKELDEN ŞİİRE UZANAN TALİ BİR HAT ÜZERİNDE İZLEMEKTEN DE GERİ KALMIYOR. GÖRSEL OLDUĞU KADAR YAZILI VE İŞİTSEL BİR SÖZ DAĞARI YARATARAK GEÇEN YÜZYILIN BAŞAT SANAT AKIMLARI ARASINDAKİ YERİNİ ALAN KÜBİZMİN ÇOK-KATMANLI VE ÇOK-ANLAMLI ÖYKÜSÜ.

Kültür Kitaplığı: 134; Sanat: 20



D